6224
Готфрид ВАМЮ^
ИЗОБРАЖЕИИВ
Готфрид Баммес
Изображение фигуры человека
Готфрид Баммес
Изображение фигуры человека
Пособие для художников, преподавателей и учащихся
Москва «Сварог и К» 1999
ББК 702.31
Б-22
Перевод с немецкого В. А. Виталса
Печатается по изданию издательства «Фольк унд внесен», Берлин, 1984 г.
Редактор Л. Робине
ЛР 064887 от 24.12.1996 г.
Подписано в печать 26.04.99 г.
Формат 60x90/8.
Объем 42 п. л.
Бумага офсетная.
Тираж 5000 экз.
Заказ № 1233.
ЗАО «Сварог и К»
110034, г. Москва, ул. Остоженка, 3/14.
Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета в ОАО «Можайский полиграфический комбинат». 143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.
ISBN 5-93070-015-X
© Г. Баммес, 1999
© Перевод, В. А. Витале, 1999
© Оформление, ЗАО «Сварог и К», 1999
Содержание
1.
Вводная часть 7
1.1.
О структуре книги 7
1.2.
Изображение обнаженного тела и роль реалистических традиций и гуманизма искусства прошлого 12
1.3.
О специфике задач при разработке всей фигуры и головы 14
1.4.
Иллюстративная часть: широта и богатство изображения фигур в искусстве социалистического реализма 19
2.
Проблемы, связанные с разработкой пропорций человека 42
2.1.
Предварительные критические замечания 43
2.2.
Некоторые исторические примеры к вопросу функции учения о пропорциях человека 45
2.3.
Способ определения пропорций 50
2.4.
Особые художественные задачи вышеуказанных проблем 53
2.4.1.
Опыт в его воспитательном и образовательном значении 53
2.4.2.
Учение о пропорциях на службе систематизации и дифференцирования внутри фигуры 55

2.4.3.
Исследования пропорций с помощью интегрированных телесно-пространственных тенденций 61
2.4.4.
Изучение пропорций с помощью интегрированно-функциональных тенденций 67
2.5.
Пропорции как средство художественного изображения в произведении искусства 68
3.
Человеческое тело в движении 77 (функция)
3.1.
Объяснение понятия и постановка задачи 77
3.2.
Исторические примеры преодоления функциональных проблем 86
3.3.
Особые художественные проблемы 96
3.4.
Упражнения для разработки фигуры в покое и движении 99
3.4.1.
Контрапост 99
3.4.1.1.
Исследование функций и методических средств для разработки контрапоста
3.4.1.2.
Свободные функциональные этюды и средства их воплощения 102
3.4.1.3.
Свободные функциональные этюды с тенденициами материально-пространственного
изображения 106
3.4.2.
Сидячие положения 107
3.4.3.
Шаг, рабочие движения, выразительные движения 111
3.5.
Функциональные проблемы при формировании изображения представленные с помощью конкретных примеров 112
3.5.1.
Замысел как основа фигурного этюда 113
3.5.2.
Фигурный этюд как основа замысла рисунка 116
3.6.
Функция как изобразительное средство в художественном произведении 124
4.
Проблемы разработки телесности 137
4.1.
Предварительные замечания 137
4.2.
Некоторые исторические примеры овладения материальной телесностью фигуры 138
4.3.
Особые художественные задачи, поставленные в связи с проблемами разработки пропорций человека 144
4.3.1.
Пространственое восприятие художником тела через ракурсы 146
4.3.2.
Моделирование пластичности 149
5
4.3.3.
Проблема укорачиваний 150
4.3.4.

Проблема пересечений 152
4.4.
Этюды по разработке материальной телесности 154
4.4.1.
Заключение тела в кубические формы 154
4.4.2.
Исследования поперечных разрезов и упражнения на моделирование 155
4.4.3.
Исследование объемных включений 156
4.4.4.
Использование воздействия светотени для изображения телесности 158
4.4.5.
Архитектоника тела как результат графического познания
4.4.6.
Сочетание телесности и функциональности в изображении 166
4.5.
Одежда как составная часть изображения телесности фигуры 167
4.6.
Телесность как художественное изобразительное средство в произведении искусства 172
5.
Проблемы разработки объемнопространственных структур 181
5.1.
Предварительные замечания 181
5.2.
Отдельные исторические примеры сочетания тела и пространства 182
5.3.
Особые художественные цели данного круга проблем 186
5.4.
Возможности реализации объемнопространственной структуры 189
5.4.1.
Анализ пространства с целью выявления слоев глубины 189
5.4.2.
Создание пространства для тела 190
5.4.3.
Комплексный подход к решению многофигурных композиций 192
5.4.4.
Объемно-пространственная структура во многофигурных композициях 193
5.4.4.1.
Комплексное плоскостное решение композиции 193
5.4.4.2.
Модификация объемнопространственной структуры 194
5.5.
Проблема взаимосвязи между телом и пространством как изобразительное средство в художественном произведении 196
6.
Круг проблем, связанных с изображением головы 205
6.1.
Предварительные замечания 205
6.2.
Краткий исторический обзор вопросов пропорциональности и объемности 207
6.3.
Особые художественные цели данного круга проблем 214
6.4.
Подготовительные исследования 217
6.4.1.
Аналитические исследования костного остова 217
6.4.1.1.
Выявление пропорций в связи с особенностями конституции 217

6.4.1.2.
Объемные пластические исследования архитектоники черепа 219
6.4.1.3.
Двухмерные исследования архитектоники черепа 220 6.4.2.
Пластический и изобразительный анализ отдельных частей головы и дидактический вспомогательный материал 221
6.5.
Проработка головы в ее статическом общем облике 223
6.5.1.
Связь физического выражения формы головы с общими и частными признаками 223
6.5.2.
Переходы от плоскостного к объемному изображению 225
6.5.2.1.
Изучение плоскостных пропорций на службе индивидуализации 225
6.5.2.2.
Произвольные плоскрстные изображения типов лица 228
6.5.2.3.
Кубические схематические формы головы как переход к телесному, объемному изображению 229
6.5.2.4.
Усиление телесности с помощью ограниченного тонирования 230
6.5.3.
Советы к развитию воображения 231
6.5.4.
Свободные наброски для выработки телесности 233
6.5.4.1.
Исследование акцентов и перепадов плоскостей 233
6.5.4.2.
Исследование головы с целью выявления слоев глубины 235
6.5.4.3.
Дифференциация метода исполнения на службе воплощения телесности 235
6.5.4.4.
Связи между телом и пространством 236
6.6.
Портреты как результат синтеза выразительных средств 238
6.7.
Индивидуализация и обобщение как основы типизации изображения человека 243
6.8.
Изображение в портрете выражения внутренней духовности 252
7.
О выразительности образа человека 263
7.1.
Соотношение между объективными и эстетическими факторами выразительности 263
7.2.
Выбор фрагмента картины 267
7.2.1.
Портрет головы и поясной портрет 267
7.2.2.
Полнофигурное изображение 270
7.3.
Практический и теоретический вклад художников в решение проблемы выразительных явлений 286
7.4.
Объективные основы художественного изображения экспрессии 297
7.4.1.

Физиономические элементы как составная часть художественного изображения личности 297
7.4.2.
Мимические элементы явлений выразительности как составная часть художественного изображения личности 303
7.5.
Ракурс как средство выражения психической экспрессии 311
7.6.
Особое значение жанровых сцен для интеграции мимических явлений выразительности в художественном изображении экспрессии 314
6
1.
Вводная часть
i.i.
О структуре книги
Задачей настоящей работы является сообщение полезных сведений и указаний в такой чрезвычайно важной области изобразительного икусства, как изображение фигуры человека. Книга окажет необходимую помощь лицам, занимающимся художественно-теоретической и художественно-практической деятельностью в этой сложной, многоаспектной области, а также будет полезна всем, кто изучает законы изобразительного искусства. Так как при художественно-наглядном выражении посредством фигурной композиции особенно ощутима живая потребность перенести на передний план выяснение предметно-реальной стороны концепции изображения, здесь будут проверены и опробованы графи
ческие средства и возможности процесса реализации творческого замысла. Поэтому вполне естественно, если при этом рисунку отводится особое значение.
Читатель также поймет, что исследование строения обнаженного человеческого тела и формы человеческого лица, вопросы их слияния в изображении должны занять здесь основное место. В этом отношении рисование фигур носит черты художественного наброска. Набросок мы рассматриваем в первую очередь как средство для более глубокого изучения и для приобретения практических навыков. Однако не только это. Ведь сама по себе человеческая фигура - без непосредственной связи с последующими изобразительными решениями - уже представляет собой внутреннюю ценность, в которой художник воплощает свое отноше-
1
Французская школа, XV век. Предположительно изображение планеты Венера
Перо, 25,1 x 15,3 см.
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Изображение человеческой фигуры в живописи искусства средневековья плоскостію стилизировано и теснейшим образом связано с христианским религиозным учением. Однако автор нашего рисунка явно обратился к нехристианскому материалу. Обнаженные женские фигуры в море - это нимфы, которые иллюстрируют мифологический сюжет. Справа, очевидно, сама Венера, которая вверху изображена еще раз в виде созвездия. Стрелок из лука может быть трактован как Амур.
Канон готической формы еще сохраняется, но уже чувствуются первые стремления к объемной характеристике изображаемых фигур и включение эротических элементов в тему.
7
ние к изображаемой личности. Таким образом, фигура, как отдельное явление, никогда не может быть исключена из нашего общего представления о человеке. Не в последнюю очередь под таким углом следует рассматривать отбор иллюстративной части, состоящей из работ, выполненных учениками и опытными художниками. Сила убеждения изображения, претендующего на более высокое содержание и художественно выражающего отношения между людьми в нашем обществе, будет существенно зависеть от той способности, с которой

решаются проблемы изображения, поставленные фигурой, независимо от того, является ли темой наброска совместный труд, учение, формы использования свободного времени и отдыха, выходные и праздничные дни или наши социалистические будни; выполнение задачи
изображения постоянно связано с уровнем приобретенных знаний и навыков, с помощью которых человеческая фигура переносится на изображение. Не поэтому ли многие ценные переживания, не выраженные художественно, вновь теряются, так как художнику не хватает уверенности в себе и мужества, необходимых для удовлетворительного формулирования прочувствованного и осознанного? Не охватывает ли нас часто волнение из-за неуверенности, удастся ли нам замысел, увенчаются ли успехом наши старания? Задача этой книги состоит в том, чтобы снять некоторые торможения и неуверенность при работе над фигурой. Она написана для желающих заниматься изображением фигуры -для будущих и уже опытных преподавателей рисования, совершенствующих свои знания, для руководителей
внешкольных кружков, для самодеятельных художников и учащихся художественных учебных заведений. Всем им показываются пути систематизированного художественного развития, на которых они снова и снова могут встречаться с изображением фигуры и лица человека, с их индивидуальностью и красотой, которые проявляются в закономерности их пропорций и функциональности их движений, в их материальной сущности. Так как такая встреча требует результатов и способствует их появлению, она всегда является источником постоянно нового переживания.
Без постоянного обновления способности к переживанию сила воображения иссякает, останавливается созревание новых художественных идей. Всем, занимающимся художественным творчеством, необходимо переживание,
R
2
Штефано да Цевио, 1393-1450 Бичевание Христа
Нагота была разрешена только в связи с христианской догмой. Морально и стилистически рисунок еще придерживается готической традиции. Несмотря на это, по рисунку видна принадлежность художника к итальянскому раннему Ренессансу. Мы видим намечающиеся тенденции выразить видимую в натуре и переданную многими классическими произведениями телесность.
чтобы в процессе изображения при постоянно новых выразительных целях вновь познавать человеческую фигуру. Книга поможет приобрести богатый практический опыт в области художественного создания фигур в сочетании с солидными знаниями, что является необходимым предварительным условием для творческой работы художника. Знания подаются не изолированно от практической работы, а показываются в ней самой, чтобы дать читателю возможность познакомиться с творческими проблемами, с закономерностями изображения фигур уже на стадии обучения.
Поэтому нетрудно понять, почему автор в данной работе часто в доступной форме знакомит читателя со своим многолетним опытом в области изучения художественной анатомии, которая сегодня вновь принадлежит к
числу основных составляющих частей изучения натуры художником.
Разумеется, он не преследует цели создать краткий курс анатомии.
Напротив, автор стремится сделать плодотворным свой опыт, приобретенный в процессе решения особых задач области преподавания в борьбе за освоение изображения природы человека, и поставить его на службу творческой самодеятельности или творческому руководству. Композиция книги позволяет использовать ее для самостоятельных занятий.
Как руководитель кружка самодеятельных художников, автор показывает апробированные возможности, под каким углом зрения и какими средствами можно создать фигуру человека. Он не дает рецептов, а разбирает вопросы о том, как можно систематически, от первых графических
шагов при восприятии фигурных пропорций через функции движения, через связь между телесностью и пространственностью фигуры и головы достигнуть

цели, чтобы одновременно развить практическое умение и творческое мышление, художественное видение и чутье.
Если читатель будет рассматривать эту книгу с таких позиций, то он скоро увидит, что она представляет собой нечто большее, чем просто руководство по рисованию фигур. Он заметит, как сильно она активизирует мышление и ощущение, которые могут быть использованы и при осуществлении совершенно иных художественных задач. Изображение фигур предстает перед читателем как средство воспитания творческой позиции художника. Оно будет наполнять его чувством глубокого удовлетворения собственным
3
Рафаэль Санти, 1488-1520
Этюды к „Диспута" (1508-1511)
Перо и светлокоричневые чернила,
24,5 x 28 см.
Франкфурт (Майн), Институт искусств
Штеделя
Окрепшая буржуазия того времене внесла новые, более реалистичные тенденции в искусство. Человеческое тело, часто обнаженное, изображалось в своей естественности - полное органической силы и уверенности. В целях развития реализма и повышения мастерства многие художники итальянского Ренессанса
делали сначала наброски композиции с обнаженными фигурами. Это вынуждало их к интенсивному изучению пропорций, к повышению выразительной характеристики фигур при изображении мотивов движения и жестов, а также к глубокому изучению строения человеческого тела.
9
художественно-практическим трудом, его отношение к изобразительному искусству в целом станет еще более глубоким и проникновенным.
Для того чтобы сделать досягаемыми ближние и дальние цели, автор пытается придать книге художественно-педагогический характер и сделать ее легко доступной читателю.
Каждый комплекс вышеупомянутых проблем вводится историческим очерком. Этот очерк устанавливает связь с художественным и художественно-педагогическим наследием, в результате чего становятся понятными импульсы, под влиянием которых изобразительные проблемы продолжают находиться еще и сегодня. Таким образом, мы поддерживаем спор художественного новаторства с культурным наследием и узловыми точками развития реалистического искусства. Как из
вестно, они играют значительную роль в профилировании искусства социалистического реализма, принципами которого руководствуется художественная практика. После исторических очерков показываются те цели, которые имеют значение для совершенствования специфических художественных знаний, способностей, навыков, привычек и взглядов. Читатель не удивится тому, что учебу и упражения отличает серьезный и напряженный труд. Однако, именно сам труд и возможность его успешного завершения как раз и доставляют удовольствие, радость и наслаждение, прежде всего тогда, когда преодолевается робость перед началом работы над фигурой, когда поиски приобретают направление, а добрая воля - целеустремленность. Учеба, пробы, упражнения именно благодаря этому теряют при
меты тяжелой нагрузки и становятся легкими, как только задача становится предельно ясной и появляются логически связанные направления поисков и многосторонние решения. Таким образом, все указания нацелены на то, чтобы вселить в читателя прочную уверенность: это ты тоже можешь'. Наши представления о задаче книги идут еще дальше. С помощью упражнений мы приобретаем легкость, прозрачность рисунка и свободу. А легкость и свобода способны отличить работу, сделанную и не мастером.
Все иллюстративные примеры, выполненные рукой учащихся, подтверждают, что искусству можно научить и научиться. Эти примеры оправдали себя на

практике и не являются теоретическими конструкциями. Это исключительно работы, выполненные во
10
время учебных занятий автора и его кружка, который неоднократно удостаивался звания „Выдающийся коллектив народного искусства".
В своих предложениях и рекомендациях по практическим упражнениям автор опирается на прочные знания, которые оправдали себя на практике и оказались пригодными для их дальнейшей передачи. Они не в последнюю очередь олицетворяют собой фильтрование некоторых апробированных исторических и современных художественных стараний, познавательная ценность которых как бы переведена на учебный язык. Таким образом, нити традиций реалистического искусства и опыт наших современных художников, опирающихся на культурное наследие, сходятся в теоретической и практической разработке и переработке. Если при практических упражнениях соотношения между содержанием и формой иногда сдвигаются в пользу формы, то это сделано из дидактической необходимости, которая в конечном итоге вытекает из целей книги.
Наконец, каждая глава завершается подборкой произведений - художественных примеров, - которые без учета исторической классификации или последовательности в соответствии с задачами книги показывают, как вопросы, поднятые в соответствующей главе, вошли в художественное произведение в качестве составной части изображения. И прежде всего: они наглядно показывают осуществление единства содержания и формы, единства заданного предмета и художественно-субъективной переработки. Одновременно подборка художественных произведений показывает неис
черпаемое богатство художественных почерков.
За этими художественными примерами стоит намерение побудить читателя найти свои собственные возможности художественного выражения.
Не все, что представляет интерес при художественном изображении человека, может в равной мере рассматриваться в нашей книге. Так, например, мы можем лишь слегка коснуться проблем одежды или света, цвета или материала, так как они не находятся непосредственно в центре внимания нашего изложения. С цветом и возможностями графического исполнения читатель знакомится лишь в том объеме, который необходим для учебы и упражнений.
Вопросы оформления изображения затрагиваются при решении многофигурных композиций.
4
Пальма Веккио, 1480-1528
Адам и Ева Брауншвейг, Музей герцога Антона Ульриха
Творчество рано умершего художника принадлежит, как и творчество Рафаэля, к периоду наивысшего расцвета итальянского Ренессанса. В композициях на религиозную тему он также прославляет спокойную, сильную и гармоничную цельность мужского и в особенности женского тела, перед венецианским идеалом которого он преклоняется в своих изображениях.
5
Якопо Понтормо, 1494-1557
Три грации
Рисунок сангиной
Флоренция, Художественный музей Уффици
У Понтормо, как и у других представителей маньеризма, заметно нарушение гармоничной уравновешености человеческой красоты, как следствие начавшегося экономического, политического и идейно-художественного кризиса в Италии на исходе позднего Ренессанса. Фигурный канон Ренессанса нарушается, тела удлиняются и вытягиваются, принимают форму беспокойно дрожащего пламени (фигура серпентината).
11
В соответствии со значением человеческого облика художественной разработке головы, лица и портрета отводится здесь большое место.

Именно потому, что книга выдерживается в заданных рамках, выработанные навыки могут быть использованы широко. Проблемы художественно оформленного обнаженного тела выделяются в самостоятельный жанр так же, как и художественные принципы любого другого жанра, где важно изображение человека. Давайте прорезю-мируем задачи книги, стремящиеся выйти за пределы чисто практической стороны и прямой передачи системы знаний, развития способностей и навыков.
Задача книги состоит в том, чтобы воодушевить начинающего художника для работы с фигурой.
Книга должна помочь преодолеть тор
можения, возникающие в результате недостаточного опыта при художественном изображении человека.
Книга учит методике познания при рисовании фигур, которая с возрастающей уверенностью позволяет охватывать самое главное.
Книга дает новые импульсы для созревания художественного мышления и чутья, побуждающих к собственной творческой работе.
Она широко раскрывает доступ к изобразительному искусству в общем и к искусству социалистического реализма в частности.
Если наши намерения будут поняты в таком смысле и использованы в творческой практике, то задача, поставленная в книге, будет выполнена.

1.2. Изображение обнаженного тела и роль реалистических традиций и гуманизма искусства прошлого

Все вышеуказанные вопросы, определяющие замысел и структуру книги, стоят не изолировано друг от друга. Приводя уже на этом месте подбор произведений старых мастеров из гуманистического и реалистического наследия, мы преследуем цель наглядно показать, как художники вплоть до самого недавнего прошлого боролись за то, чтобы реализовать единство содержания и формы и при изображении обнаженного тела, как им удавалось наполнить произведение представлениями о человеке, определяющимися общественными и личными факто-

рами. Именно в обнаженном человеке мы убедительнее всего переживаем естественность его формы. Поэтому читателю было бы понятно допущение ограничить художественное изображение этой естественностью, его соответствием природе. Именно это неверно. „Соответствие" оправдано в выразительных целях, постоянно обновляющихся в ходе общественных отношений.
Так как меняются представления об идеале человека, то меняется и художественная форма.
Художественное произведение - и в форме обнаженной натуры - свидетельствует о том, что решающие этапы развития общества и искусства должны постоянно по-новому рассматривать человека и интерпретировать его. Изображение человека становится выражением его времени.
Это касается искусства социалистического реализма в целом и скромных попыток изображения фигур - в частности. Поэтому для того и для другого здесь открыто „богатство форм, изобразительных возможностей, стилей, оригинальных почерков...
Творческий поиск нового содержания и соответствующих ему наиболее убедительных форм и изобразительных средств являются основным элементом художественного прогресса. Было бы неверным отклонить художественные формы лишь потому, что они кажутся новыми и необычными. Решающим является не только как выражается форма, но и что она выражает, появление каких оценок и открытий делает она возможным; как она позволяет точно и убедительно обобщить явления внешнего и внутреннего мира человека" (1).
Наше художественное творчество в современный период, включая и работы в области учебной подготовки, начинается не на пустом месте. Оно сохраняет и изменяет „традиционную постоянную" гуманистических реалистических

взглядов на искусство, которой проникнуты и наши стремления. Здесь требуется меньше новых „открытий", а необходимо дальнейшее развитие „лучших образцов, традиций и результатов существующей культуры" (2). Художественно-эстетические взгляды, производственный опыт и методы, вошедшие в художественное наследие, -это огромное богатство, которое и мы должны использовать для выполнения нашей задачи.
рис. 1-14
6
Франсуа Буше, 1703-1770 Обнаженная девушка Пастель, 26,6 х 39 см Веймар, Государственный художественный фонд
Период создания фигур барокко, наполненных физической и духовной силой, подходит к концу изображениями женских фигур парижским художником Буше, творившим накануне великой французской революции. Изображения совсем юных, шаловливых обнаженных девушек и изощренных кокоток сменяют естественную жизненность и искренность женского тела типа барокко, выходивших, к примеру, из-под кисти Рубенса или Рембрандта. Такой же легкомысленной и поверхностной, как и мировоззрение того времени, была и живопись: галантная, любезная, обладающая блистательным колоритом, который иногда уже почти приближался к импрессионизму.
7
Жан Доминик Энгр, 1780-1867 Эскиз к „Золотому веку" Кэмбридж, Художественный музей Фогга
В изображении человека в период классицизма, который одержал победу над рококо в результате великой французской революции, буржуазия олицетворяет свои этические и эстетические идеалы и представления о нравственности, человеческом достоинстве и величии, к которым стремится художник, как в изображаемых им мотивах, так и в созданном им стиле, основанном на облагораживании форм модели. Этому стремлению соответствует возврат к античному искусству и к искусству Ренессанса в период его наивысшего расцвета. Цвет подчиняется благородной форме. Энгр стремится к достижению идеальной завершенности изображения с помощью тонкого равновесия линий, четкого моделирования формы и ненавязчивого колорита.
13
1.3.
О специфике задач при разработке всей фигуры и головы
В предыдущей иллюстративной части уже скрыто зафиксированы нити, которые теперь должны сильнее связать нас с общим контуром специфических задач при разработке всей фигуры обнаженной натуры и при разработке головы. Важные причины побуждают нас подчеркивать необходимость изучения обнаженной натуры в рамках наших намерений как обязательный специальный метод, с помощью которого мы изучаем естественную форму человека. Мы рассматриваем его как основу учебного процесса для дальнейшей еще более серьезной работы по построению фигур, как принцип формирования основных знаний и навы
ков в интересах выполнения задач по созданию многофигурных картин или портретов, в которых проблемы возникают еще в более сложной форме. Несмотря на то, что искусство создания обнаженной модели имеет свою собственную ценность и свои общественноисторически создавшиеся выразительные возможности, мы рассматриваем здесь в первую очередь непосредственные функции работы перед обнаженным телом, вытекающие из требований изучения натуры. Эта работа в области достижения ближних и частичных целей является учебным средством первого ранга. Она необходима для приобретения соответствующего солидного багажа творческих навыков, делающих возможным достижение крупных дальних целей.
Новые человеческие отношения и качества, развивающиеся вместе с про грессом социалистического и коммунистического общества, радикальны по своей природе и пронизывают интимно-личные жизненные сферы отдельного человека не менее, чем общественные сферы всех людей. Формирование личности в условиях повседневной и активной жизни и труда, с их огромным

количеством встреч и широким обменом взглядами и позициями, умением подать себя и сообщить о себе, не ограничивается ведь только психической стороной, а равноценно включает и физическую культуру человека: его физические и естественные ощущения, его телесную упругость и его работоспособность как выражение его воли к труду, его умение соразмерять свои силы, двигаться, владеть собой. Все это относится к области творческого опыта, необходимого для создания изображения чело-

8

Готфрид Шадов, 1764-1850 Женская модель, эскиз рельефа Сангина и мел
Берлин, Национальная галерея

Этюд этого крупнейшего немецкого скульптора эпохи классицизма по характеру кажется близким „Источнику" Энгра. Тем не менее Шадов никогда, и меньше всего в своих свежих рисунках, не жертвовал живым естественным впечатлением, как это делал Энгр в некоторых своих „обнаженных". Тонкое лирическое настроение, которое пронизывает произведение, определяет нежную смену линейности и телесности.

9

Филипп Отто Рунге, 1777-1810 Мужская модель
Мел, белый цвет повышен, желтокоричневая бумага
41,6 x 52,8 см
Берлин, Национальная галерея

Образец изображения человека, вызванный к жизни немецким романтизмом, часто характеризуется стремлением к пониманию обнаженной модели как средства выражения силы личного чувства. Ни один из классицистов не представил бы человека таким свернутым, с такими скрещенными конечностями, как это сделал Рунге, который тем самым совершенно по-новому интерпретировал человеческую фигуру, сравнив ее с растением.

века социалистического и коммунистического общества. Ведь нас обязывает к этому историческая миссия этого нового человека, наиболее выразительно представленная рабочим классом, его идеи и идеалы, его этические и эстетические возможности. Подобное изображение человека - великая задача сегодняшнего дня, достойная художественного воплощения. Оно настоятельно необходимо всем видам искусства в целом, групповому портрету, исторической живописи, натюрморту, искусству изображения обнаженного тела, а также пейзажной живописи.

Для достижения этого необходимо использовать все учебные возможности. Сюда относится и интенсивное изучение естественной фигуры человека. Мы обращаем внимание всех, занимающихся рисованием и использова нием фигур в своем творчестве, на ряд моментов, которые автор так или иначе уже поднимал в своих публикациях, посвященных вопросам художественной анатомии и истории искусств: какое объективное содержание для образования и воспитания мы извлекаем из рисования фигур? Какую роль играет при этом изучение построения фигур с такими основными направлениями, как изображение обнаженного тела и головы? Какие знания, умения и навыки могут быть при этом приобретены? Какие творческие навыки могут быть при этом развиты и какими средствами это достигается? Что в нашем случае означает передача системы знаний и умений и что представляет собой такая система? Какую связь следует установить между научным и художественным познанием? На большинство из этих вопросов мы получим ответ в последующих главах на примерах практической работы.

Во вступительных замечаниях к этому разделу работа перед обнаженным телом была отмечена как основа учебного процесса, относящегося к рисованию фигур. Тем самым модель представляет собой нечто большее, чем просто великолепное наглядное пособие. При ее рассмотрении только в целях развития знаний и умений мы остановимся на следующих моментах:

- общая конституционная соразмерность,
- соотношение отдельных частей по отношению друг к другу и к фигуре в целом,

- трехмерная определенность тела,
- взаимосвязи тела и пространства,
- ритмические явления, как явления движений формы.

15

- порядок масс в основных, вспомогательных и промежуточных формах,
- вскрытие взаимосвязей между формой, функцией и движением,
- напряжения внутри телесной структуры: твердого и мягкого, стабильного и нестабильного, определенного и неопределенного, напряженного и ненапряженного, круглого и вытянутого, подчеркнутого и неподчеркнутого,
- архитектоника тела, которая в процессе аналитическо-синтетического познания интегрирует все остальные элементы знаний и умений и представляет собой один из основных переходных этапов к творческому процессу художественно-эстетического освоения человеческого образа.

Всю систему развития научно обоснованных и художественно-практических знаний, способностей, навыков и умений можно показать с помощью этюдов обнаженной натуры: развитие умений в практических интеллектуальных способностях и навыках, как, например, способностях и навыках рисования, выработку наблюдательности, зрительной памяти, воображения и зрительного сохранения формы, чувства формы и пространства, образного переживания, изображения и выявления чувства ритма и напряжения, органических взаимосвязей, взаимосвязей движения формы и пространства, цезур и соединяющих элементов.

Именно в этюде обнаженной натуры познается единство и насыщенность научно подтвержденных фактов и содержаний, а также необходимая готовность и способность к переживанию и проникновению в образ. Без проникновения в человека, находящегося перед художником, в его психо-физическое состояние, без поисков того, где и как происходят изменения формы у обнаженной натуры, и без проникновения в модель и ее душевное состояние этюд обнаженной натуры остается скучным и неинтересным изображением с банальными истинами. И наоборот, без „стабилизирующей" деятельности интеллектуального познания совершенно определенных фактов и содержания этюд расплывается в неопределенные, ни к чему не обязывающие представления. Это, прежде всего, означает, что необходимо найти выражение для силы доказательства формы из ее внутреннего потенциала.

Затронутые вопросы полностью относятся также и к области разработки головы, и к созданию портрета. Однако особенности предмета требуют упоминания и других образовательных

10

Густав Курбе, 1819-1877 Купальщица (фрагмент) Масло, 49,4 x 16,7 см Монпелье, музей

С развитием производства в капиталистическом обществе и постоянным накоплением научных знаний реальная действительность разрушила романтически приукрашенные иллюзии. Крепкие реалистичные модели Курбе воспринимаются как протест против неискренности многих живописных полотен своего времени и связанного с ней романтизирующего академизма. Кратким эстетическим девизом - „Правдивое - это красивое!" Курбе разрывает рамки ставшей традиционной салонной живописи и следует манере, разрабатывающей телесность с помощью сильных световых пятен и цветных теней.

16

11

Питер Пауль Рубенс 1577-1640 Рыцарь добродетели (Марс), коронующийся богиней победы (фрагмент), (прибл. 1615/16 г.) Холст, 203 x 222 см Дрезден, Галерея Старых мастеров

Рубенс, самый гениальный и жизнерадостный представитель рапрезентативного придворнокатолического барокко обращается к эффектным сюжетам, переполненным пышными женщинами, детьми и сильными мужчинами, обычно обнаженными и в непринужденных позах. Жизненная свежесть человеческих фигур является не в последнюю очередь и результатом его интенсивных

поисков собственного метода масляной живописи на основе техники братьев Ван-Эйков.
17
12
Анри Матисс, 1869-1954
Прическа (1907)
Масло, 116 x 89 см
Штуттгарт, Государственная галерея
Около 1905 года, когда творческое стремление Матисса начало принимать все более определенную форму, он подчеркивает простоту формы и силу чистого цвета, чтобы с помощью такого свободного от эффектов искусства - в противоположность немецким импрессионистам - приносить людям мир и спокойствие.
18
и воспитательных факторов. Ведь перед нами не просто анонимный человек. Его лицо имеет свое собственное выражение, как физическое, так и психическое, которое в чрезвычайно многослойной композиции представляет облик личности.
В работе над человеческим лицом мы учимся рассматривать наш образ действий с нравственной стороны, ибо в конечной фазе рисовальных исследований мы должны будем найти расстановку знаков для одного предмета или для всего содержания. Некоторые моменты мы можем оставить открытыми, недосказанными, если изучение головы, ее строения, формы в целом и формы отдельных ее частей, возрастные, половые или профессиональные особенности, темперамент, душевное состояние и характер модели основываются на научном анализе.
Все эти конкретные частичные и близкие цели, являющиеся постоянно предметом рассмотрения данной книги, и требования, которые должны быть предъявлены и к творческо-практической деятельности, и к постоянным упражениям, никогда не являются требованиями только ради „чистой" творческой деятельности. Их можно понять и оценить только в результате проникновения в дальние и основные цели формирования и дальнейшего развития нашей художественной культуры, в развитие нашего искусства социалистического реализма. Мы должны владеть широким спектром художественно-ремесленных навыков, чтобы отвечать требованиям нашего времени, помогать формировать моральный облик людей нашего общества и их многогранную духовную жизнь.
1.4.
Иллюстративная часть: широта и богатство изображения фигур в искусстве социалистического реализма
Принципы художественного творчества социалистического реализма мы видим в его творческом характере изображения, в духовном овладении действительностью, в глубоком постижении мира во всех формах художественного воздействия и в различных почерках этого постижения, которые основываются на объяснении и раскрытии взаимосвязей, на познании и оценке этико-эстетических значений. Замена художественно познаваемого изображения научно познаваемым невозможна по той причине, что художественное изображение является специфичным как по своему содержа-
рис. 15-36
13
Рихард Линднер, 1901 Леопард-Лили (1966) Масло на холсте, 177,8 x 152,4 см
Кельн, Музей Вальрафа Рихартца
Многие симптомы изменения искусства в период государственно-монополистического капитализма сказываются особенно в тенденции разрушения изображения человека. У американца Линднера мужчина и женщина сокращаются до человеческих реликтов, существование которых базируется только на их сексуальности.
19

нию, так и по своей форме. По своему характеру, по единству содержания и формы, к которому оно стремится, искусство социалистического реализма приравнивается к науке. Но по названным причинам оно никогда не является исключительно иллюстрацией и популяризацией научных истин (Каган), не является уже потому, что художественное познание и образное выражение теснейшим образом связаны с субъективной, индивидуальной силой представления и выражения как важными элементами художественного дарования.
Относительно нашей задачи по рисованию фигур творческая форма и способ духовного обобщения в конечном итоге также означают, что внешний облик и характер личности для художественного изображения не обяза-тельно являются одним и тем же. Раз
личая их, мы не имеем в виду отделение их друг от друга. Мы должны учитывать оба эти фактора, чтобы на их основе развить способность к обобщению. То, что теперь можно было бы назвать в описанном выше смысле практической разработкой „идеала" в портрете, является художественным объяснением многих связей индивидуальных ценностей с социальными.
Это доказывают произведения искусств гуманистического и революционного наследия. Далее мы узнаем из этих произведений, что идеалы класса, его исторически возросшее самосознание сливают во едино его представления о сущности, становлении и значении искусства и что творчески достигнутое постоянно подвергается преобразованию и изменению в той степени, в которой „новый опыт",
познания и потребности, возникающие из спора с соответственно измененной действительностью, воздействуют на имеющийся художественный материал, на имеющийся художественный язык, переделывают или отвергают их и создают новый материал, новые методы. Так процессы, происходящие в общественном базисе, всегда оказывают решающее влияние на развитие всех общественных отношений, а также и на прогресс в искусстве" (6).
Эта идея отражена в самых убедительных произведениях искусства социалистического реализма. Она также объясняет, почему это искусство располагает такими мощными корнями при проникновении в нашу современность и действительность и почему все его плоды созревают в таких многочисленных формах.
рис. 15-36
20
14
Кете Кольвиц, 1867-1945 Женщина и смерть (1910) Гравюра и наждачная печать, 44,7 x 44,6 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Как человек и художник Кете Кольвиц вместе с другими прогрессивными художниками была на стороне растущего и обесправленного в капиталистическом обществе пролетариата. Обнаженная модель в ее творчестве была второстепенным явлением, но в этом рисунке она придает ей в сочетании фантазии с реальностью волнующее выражение борьбы пролетариата против нищеты и смерти. Применение средств художественной формы исходит исключительно из поставленной задачи: каким образом можно достичь наивысшей степени выразительной и убедительной силы изображения.
15
Курт Квернер, 1904-1976
Демонстрация (фрагмент) (1930) Масло
Берлин, Национальная галерея
В прозведении, созданном в период экономического кризиса капитализма, мы ощущаем решительность к борьбе рабочего класса и стоящих в его рядах прогрессивных художников. Пролетариат показан не как безликая масса, а как энергичная, полная самосознания личность рабочего.
21
16
Петер Гломп, 1943-1974

Ученики на электростанции (1973) Масло, 130 x 170 см
Хагенвердер, электростанция „Фёлькерфройндшафт"
В этом произведении художник стремится добиться основанных на чувственном восприятии живописи алла прима возможностей с фазовым изображением поз, движений и жестов, которые были уже развиты футуризмом, и вдохновляли Гломпа к приравниванию фрагментов форм к той степени повышенной активности, которой соответствуют его художественные замыслы.
17
Курт Квернер, 1904-1976 Старик Рен (в кепке) (1953) Акварель, 70 x 52,5 см Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Суровый, как ландшафты художника, прочно связанный с родной землей, как растение, пустившее корни глубоко в землю, так предстает перед нами облик изможденного безземельного крестьянина. С раннего периода творчества такие добрые, преданные люди принадлежат к его бессменным героям, которых он в различных вариациях все вновь и вновь открывает. За внешними чертами, несущими следы старости и суровых условий, Квернер показыват нам доброе сердце своего героя, его внутренний мир.
22
23
18
Карл Эрих Мюллер, 1917
Монтажник (1964)
Масло, 45,4 x 35 см
Галле, Государственная галерея
Моритцбург
Как бы с небольшой высоты смотрит на нас огрубевшее от непогоды лицо, - без надменности, без высокомерия. Человек с открытой думой, внимательный взгляд из уголков глаз которого выражает обдумывание предстоящей работы.
24
19
Вилли Нойберт, 1920 Шахматист (1964)
Масло, 145 x 120 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, Галерея Новых мастеров
Четко вырисованное лицо со сдвинутыми бровьями и вертикальными складками над переносицей выдает полную внутреннюю концентрацию. Комбинировать, рассчитывать, искать различные варианты, определить правильный ход - какое удовольствие и какая потребность!
Духовная активность интеллигентного человека нашла в этом портрете свое полное воплощение.
25
26
20
Бернхард Франке, 1922 Ленинградская пара (1969) Масло, 150 x 120 см
Франкфурт-на-Одере, Галерея молодого искусства
Доверчиво, мягко и нежно прислоняется она к нему. В темной глубине девичьих глаз отражается радость взаимности. Рот выражает еле заметную скромную улыбку, как это свойственно людям, чье внутреннее состояние возвышается над миром вещей, и которые открывают себя для участия в том большом, что составляет истинно человеческое богатство личности.
21
Эберхард Хюкштедт, 1936
Молодая пара (1967)
Смешанная техника, 100 x 95 см Франкфурт-на-Одере, Галерея молодого искусства
Двое молодых людей сидят рядом. Они счастливы от взаимного уважения и доверия. Взгляд девушки направлен в то будущее, о котором они мечтают, и взвешивает силы обоих для его осуществления.
27
22

Курт Квернер, 1904-1976
Автопортрет (1972)
Масло на пластине из твердого волокна, 32 х 24 см
Не поддаваясь соблазну собственной славы и почестей, крепко придерживаясь правды жизни и искусства, непоколебимо веря в идею и не щадя своих сил, искренний художник Квернер всегда оставался верен себе.
28
23
Курт Квернер, 1904-1976
Петра Бассенге (1972)
Акварель, 65 х 45 см
Дрезден, районный кабинет повышения квалификации преподавателей и воспитателей
В естественной прямоте и непринужденности, как это всегда было свойственно Квернеру, он ищет встречи с человеком, его внешним обликом и внутренней сущностью. Здесь, в портрете девушки с узким лицом, красными щеками и большими умными глазами он прославляет неиспорченную свежесть молодости.
29
30
24
Эрхард Гроссман, 1936
Летний день в Нойбранденбурге (1968) Темпера на холсте, 235 х 960 см
Панно на стене политехнической школы в Нойбранденбурге - актовый зал и столовая
Пространственный ландшафт, определенный и одновременно обобщенный в деталях, с поднятым горизонтом - полон людей. Художник обращается к своим молодым зрителям крупными и просто построенными формами. Тем самым он создает веселую картину мирного, естественного бытия, которая из отдельных непритязательных сцен складывается в единое композиционное целое.
25
Вернер Тюбке, 1929 Чилийский реквием (1974) Смешанная техника на дереве, 115 Х 54 см Лейпциг, Музей изобразительных искусств
Памятная торжественность реквиема, которая первоначально относилась к мертвым и уже давно, благодаря глубоким эмоциональным переживаниям, вдохновляла на создание музыкальных прозведений, сегодня часто является темой изобразительного искусства. В этом отношении картина Тюбке прежде всего разделяет общее отношение к волнующему сюжету с другими художественными произведениями. Однако он актуализирует и конкретизирует этот сюжет и, в конечном итоге, придает ему новое содержание и новую функцию: потрясающее воздействие пьетаобразной композиции - старая мать с мертвым сыном, здесь измученное тело - призывает к протесту.
26
Хейнц Цандер 1939
Великая крестьянская война в Германии (правая доска состоящего из пяти частей произведения) (1974)
Масло, формат каждой части -75 х 150 см
Заказчик и владелец: Министерство культуры ГДР
Живопись социалистического реализма не только черпает из возросшего чувства ответственности рабочего класса перед историей богатые содержанием сюжеты. Символическими и притчеобразными фигурами, как, например, в картинах Цандера, она способствует самоутверждению рабочего класса и осознанию им своей исторической миссии. Трагический исход Великой крестьянской войны в Германии Цандер резюмировал единственной анонимной фигурой. Ее мучения, ее растерзанное тело - это крик и предостережение. Историческая картина получает новый импульс: идентификация художника с силами, создающими историю, делает его самого мучеником и глашатаем.

31
27
Фолькер Штельцман, 1940
Кристина (1974)
Смешанная техника, 70 х 53 см
Для выражения остроты взгляда, самообладания, самоуверенности и решительности, для передачи деловитости и определенности мыслей своей модели Штельцман нашел соответствующие средства художественного выражения: плотность при небольшом формате, четкое акцентирование молодого лица, обрамленного золотистыми волосами, подчинение цвета точно определенным формам, понятность очертаний отдельных частей вплоть до мельчайших деталей, как этому учили старые мастера.
32
28
Гаральд Метцкес, 1929 Семейный портрет (1973) Масло, 180 х 150 см
Берлин, Национальная галерея
Зритель чувствует себя привлеченным каждой из изображенных фигур определенным, только ей присущим образом. Скомпонованные в один ряд головы и компактное фронтальное расположение членов семьи приобретают в результате изображения разно направленных взглядов внутреннюю напряженность.
33
29
Вольфганг Меттхойер. 1927
Начало (1971)
Масло на твердой волокнистой плите, 118 х 96 см
Лейпциг, Музей изобразительных искусств
В этом произведении, несмотря на его символику, содержание, относящееся к проблемам нашей жизни, часто закодированное, выражено просто. Двое мужчин возвышаются над почти пустым горизонтом. Они олицетворяют собой две составляющие единое целое силы: слово и дело. созидание и агитация за те цели. которые вывели нас из беспросветного прошлого и стали нашими общими целями.
34
30
Кристоф Ветцель, 1947
После учений (1973)
Смешанная техника, ПО х 70 см Дрезден, Государственный художественный фонд,
Галерея новых мастеров
Сильная голая спина молодого солдата, его погруженный в мысли профиль, жадная затяжка сигаретой, сброшенная каска, быстро распечатанное письмо - все это свидетельствует о трудности выполненного задания и о первой передышке. Тонкая живописная манера смешанной техники придает проработаной спине и скудному реквизиту свободную от всякой сентиментальности целесообразность, что позволяет показать в картине то немногое с тонким психологическим расчетом и наивысшей интенсивностью.
35
31
Берт Хеллер, 1912-1970
Портрет проф. д-ра Ф. К. Кауля (1967) Масло
Портретное искусство Хеллера является важной вехой на пути формирования образа социалистической личности в ГДР. При создании своих произведений он ищет - часто в монументальных упрощениях и строгих композиционных связях - синтез индивидуальных черт личности и важных общих качеств, отличающих общественного деятеля и руководителя. Этому стремлению служит легкая и сочная живописная кладка, которая в наиболее важных местах

портрета - на голове и руке - уплотняет цвет в соответствии с объемностью, не внося при этом академического холода.
36
32
Вилли Зитте, 1921
Портрет Ганса Шварца (1968)
Масло на пластине из твердого волокна, 120 х 89 см
Галле, районный комитет СЕПГ
Нанесенными кистью арабесками в стиле барокко художник показывает волнующее проникновение окружающего мира в жизнь профсоюзного работника, лоб которого, изрезанный горизонтальными складками, свидетельствует о постоянной сосредоточенности. Руки жестом проверки расчетов дополняют его рассуждения.
37
33
Петра Флемминг, 1944
Обнаженный автопортрет (1969)
Масло, 26 х 20 см
То обстоятельство, что молодая художница пишет свой автопортрет в обнаженном виде, не ново (Паула Модерзон-Бекер, Сюзанне Валадон). Однако свобода и естественность, с которой художница помещает свою обнаженную фигуру в идиллический ландшафт нового времени, и очевидное восхищение своей наготой свидетельствуют о повышенном женском самосознании.
38
34
Готфрид Баммес, 1920 Погруженная в мысли (1969) Масло на картоне
В обнаженной модели мы стремимся создать образ человека в единстве его идеалов и реальности, т.е. мы стремимся показать человеческое единство в развертывании всех его основных характеристик: физической силы и красоты, ума и сердца, мечтаний и деяний.
Композиция, выдержанная в синем цвете, усиляет впечатление погружения героини в размышления.
39
35
Герхарт Курт Мюллер, 1926
Год сорок пятый (фрагмент) (1973/74)
Масло,. 180 х 400 см
Лейпциг, Музей истории города Лейпцига
Отказавшись от. описательного документального фона, художник преследует цель показать глубокие исторические изменения в жизни немецкого народа символически: в виде начала и конца. Темная, свисающая с потолка лампочка над отчаявшейся женщиной и обнимающие друг друга
освободитель и освобожденный символизируют ход событий. Для этого Мюллеру достаточно показать острыми углами согнутого тела подавленность и сильными активными вертикалями простого, как у памятника, общего контура молчаливую братскую встречу.
40
36
Арно, Мор, 1910
Поворотный пункт (фрагмент) (1966) Панно в казеине, 300 х 900 см Берлин-Вайсензее, холл аудитории Института изобразительного и прикладного искусства.
Художник, стремящийся представить в картине целый исторический процесс, вынужден превратить временную последовательность в параллельное сопоставление разновременных явлений. Человек эпохи великого поворота не героизирован Мором. Художник показывает его измученным работой, со сжатыми губами и со спокойно устремленным в осязаемую даль взглядом,

с узловатыми руками и уверенным лицом. Уверенность, с которой молодость и старость вышли строить будущее, показана главным образом сильной укрощенной формой. Она является как бы гарантией величия и ясности ума людей на пороге нового времени.
41
2.
Проблемы, связанные с разработкой пропорций человека
Характер предметной формы, такой, как фигура человека, можно осветить со многих сторон. Закономерности его строения можно увидеть не только на основе анатомического анализа, хотя отсутствие такого анализа также невозможно себе представить. Расчленение всей фигуры и отдельных участков и существующие закономерности связей отдельных частей по отношению друг к другу и ко всей фигуре в целом, наивысшая степень единства всех частей, игра противоречий в их строгом соотношении подчиненности - все это уже содержит вопросы о пропорционально обусловленном предметном качестве формы. Это качество может быть достигнуто с помощью учения о пропорции. Систематизированные результаты техники измерения и сравнения приводят к выражению индивидуальности формы. При сравнении и обобщении результатов измерений большого количества людей выявляются определенные повторяющиеся признаки, характерные для целых групп людей. Представители таких групп объединяются по типам (типы по признакам пола, конституции, развития, по спортивным и расовым признакам). Они содержат заметные соответствия своеобразных признаков с другими людьми.
Таким образом, не должно быть никакого сомнения в том, что базирующаяся на объективных измерениях информация об индивидуальной относительности фигуры дает важные сведения о характере ее формы. Эта информация имеет большое значение для определения конструкции фигуры, однако в процессе художественного изображения ей отводится лишь относительное зна-рис. 37, 53-56
Росі ,в см
Нейтральный возраст
Подростковый возраст
Младенческий возраст
Младенческий Детский возраст' Первое изменение Препубертатная возраст 2-5 лет 'фигурыфаза
ірзд: _ Переходная
к препубертатной дет девочки фазе прибл. 7 і 2
5%-6%лет лет мальчики

Первая и вторая пубертатные фазы мальчик относится к первой, девочка - ко второй фазе Первая пубертатная фаза: 10-15 лет мальчики 10%-13% лет девочки.
Вторая пубертатная фаза: 15-17 лет мальчики 13%-16 лет девочки
■
t
| * ІЙ
42
чение, если с изменениями пропорций связаны особые изобразительные намерения.
Это можно легко проследить на художественных примерах современности и прошлого. Так, в частности, поздний Микеланджело вышел за пределы естественных законов пропорциональности, прочно установившегося порядка и создал для себя канон, соответствовавший его целям. Этот канон дал ему возможность с помощью увеличения тела в результате уменьшения головы добиться огромного эффекта новых внутренних и внешних качеств человека.
В основе наших стараний будут лежать тогда объективные измерения, когда мы будем проводить исследование пропорций в рациональных целях. Но сначала необходимо устранить некоторые возможные недоразумения.
2.1.

Предварительные критические замечания
Антипатия, которую сегодня еще часто испытывают педагоги-художники при разработке пропорций человеческого тела, объясняется тем, что учения о пропорциях в различные периоды истории искусств выполняли различные функции, и некоторые из них не могут быть распространены на художественное творчество сегодня. То обстоятельство, что в большинстве случаев учения о пропорциях были развиты самими художниками, уже указывает на практическую цель, которую они преследовали и преследуют в своих мастерских для построения фигуры. В этом у всех учений одно общее. Однако использованием учения
исключительно в качестве рабочего средства не ограничивались. Учению о пропорциях иногда придается более глубокий смысл в отношении создания изображения - это можно исторически проследить косвенно на произведениях искусства и непосредственно на учениях о пропорциях. Этот смысл заключается именно в том, что из этого учения вытекает и создается учение о красоте фигуры.
Там, где учения о пропорциях стремятся задать норму красоты „в себе", такие попытки обречены на неудачу. Примером этому служит Леон Баттиста Альберти (1404-1472), который таким образом хотел определить красоту, или Альбрехт Дюрер (1471-1528), который в начале, своего многолетнего изучения пропорций считал, что можно сконструировать совершенную и абсолютную красоту, рис. 38
37
Таблица наглядно показывает реальное соотношение высот тела и смещение пропорций.
Из книги Готфрида Баммеса „Обнаженная натура". Пропорции человека на различных стадиях развития.
43
Однако абсолютного закона красоты не существует.
Здесь можно констатировать словами Кагана: „структура понятия .красивое' в диалектическом смысле является противоречивой.
По своему содержанию красивое обладает двойным характером. Его и любую другую эстетическую категорию охватывает двойная информация, - а именно, как через объект, так и через субъект" (7).
Характеризуя красоту человеческой фигуры, следует отмечать не только ее объективные свойства, но также их оценку как наблюдающим, так и изображающим субъектом. Взаимосвязи отдельных частей друг с другом и с фигурой в целом, относительность или мера единства, форма, пропорция или биологическая конституция существуют независимо от человека и в рис. 51, 52
„своем чисто естественном, чисто материальном существовании" (Каган) еще не являются в силу необходимости эстетическими, т.е. красивыми, возвышенными и т.д. лишь переживание и оценка свойств фигуры, например, в результате творческого воплощения, дают эстетический эффект. Если мы будем рассматривать размеры, относительность или отношения элементов формы обнаженного тела сами по себе (как это имеет место при рассмотрении в биологическом аспекте), то художнику это еще ничего не даст. Однако, если мы сопоставим свойства формы и содержание, скажем, содержание целесообразного выполнения функции, тогда форма с помощью содержания получает эстетическое значение. Это происходит потому, что мы в интуитивном познании создаем связь между объективными
свойствами формы и (например, функциональным) содержанием, которое она выражает. Это содержание как бы становится „вещью для нас".
Таким образом, красоту следует понимать в ее условности, а изменения учения о пропорциях - через исторические эпохи. Так как каждая эпоха в конечном итоге создает свои идеалы, исходя из общественных отношений, она ищет красоту в гармонии реального с идеальным, с тем, чем она хотела бы быть сама. И поэтому также понятно, что представления о красоте любой

эпохи определены исторически и они не могут быть перенесены на другую эпоху.
38
Альбрехт Дюрер, 1471-1528 Конструктивный этюд с целью определения пропорций к изображению Адама (1513) Дрезденский альбом зарисовок
Среди художников Возрождения бытовал широко распространенный взгляд на то, что красоту можно реализовать с помощью математики, создав идеальные пропорции. Однако Дюрер вскоре отказался от этой идеи, найдя в отдельной человеческой фигуре закономерности языка форм. Он назвал это „сравнительным рифмованием".
44
2.2.
Некоторые исторические примеры к вопросу о функции учения о пропорциях человека
Те многочисленные известные нам изображения женщин периода палеолита, часто называемые фигурами Венеры, в частности, каменная Венера из Виллендорфа, глиняная женская фигура из Дольни Вестонице или женский рельеф из Лосселя, являются, по нашим сегодняшним представлениям о женской красоте, скорее отталкивающими, чем привлекательными. Первичные половые признаки (половые органы) и вторичные (пропорции, жировые отложения и др.) приобретают для изображения фигуры главное значение. Ноги и руки - в соизмерении с полнотой тела, шириной таза, грудью, лобком и ягодицами - являются лишь ру-рис. 39
диментарными придатками. Были ли художники ледникового периода „слишком бездарными**, чтобы создавать „более красивое**? Один взгляд на их великолепные реалистические изображения животных тут же совершенно меняет наше мнение. Увеличение и огрубление массы, а тем самым и пропорций, в пользу половых признаков были подняты до уровня символов биологических признаков женщины в эпоху матриархата. Обеспечение прочности родового союза путем зачатия, родов и кормления детей - вот как понималось тогда идеальное назначение женщины. Мы безусловно не ошибемся в предположении, что эти изображения Венер являются олицетворением человеческих и эстетических идеалов того далеко ушедшего времени.
Культ египетских фараонов отводит
искусству изображения человека совершенно иные функции, чем греческое античное искусство. Фигуры египетских гробниц создавались с целью служить умершему в качестве материального жилища в вечности. Поэтому культ умерших не стремится давать отражение действительности, а человеческая красота приобретала лишь тогда значение, когда все живое, индивидуальное, преходящее могло быть подчинено вечному, непреходящему, кастовому (Каган). Таким образом, при подобном взгляде на функцию искусства, в котором произведение является магическим предметом, служащим практиче-ски-религиозной цели, важно не субъективное переживание. С этой точки зрения для объективного изображения (изображение представления) было возможно и необходимо составить твердые правила о строении этого из-рис. 40
39
Фигура Венеры ледникового периода, обнаруженная возле Виллендорфа Камень Вена, Естественно-исторический музей
Пропорции и анатомическое своеобразие фигуры тесно взаимосвязаны. Так называемые изображения Венеры, относящиеся к ледниковому периоду, отличаются общими признаками: чрезмерно подчеркнутые вторичные половые признаки женского тела являются символами биологической функции женщины периода матриархата.
40
Египетские рисунки фигур, определяющие пропорции, с указанием системы координат (период Древнего царства) и координатной сетки (период Среднего царства), на основе которых строились фигуры.

Египтяне строили свои фигуры по строго предписанному канону, которьй, в отличие от греческой классики, не основывался на органических измерительных точках. Объективная величина фигуры образуется из увеличения основного размера (способ сложения).
45
обряжения - здесь следует напомнить о задачах монументального искусства. Без отношения к органическому членению фигуры и ее функциональному развертыванию в пространстве (обратите внимание на характерное чередование профиля головы с фронтальным ракурсом верхней части туловища и повторное чередование с профильной позицией ног!) объективная величина была получена с помощью решетчатой сетки, изображенной вместе с мужской фигурой времен Древней Империи (ок. 2278 - до 2263) и базировавшейся на основном размере (модуле) ноги (от ступни до лодыжки) или на ширине ладони. Сложением модулей были стандартизированы размеры фигуры по высоте, ширине и длине шага: высота макушки расположена на уровне 18 модулей, подбородок - 16, ключица - 15, колено - 5 и т.д.
Метод, по которому пропорции фигуры получают путем сложения какого-либо основного размера, называется суммарным методом или методом сложения.
Лишь позднее, приблизительно во второй половине XV века до н.э., египетское искусство стало изображать фигуры с большей мягкостью и красотой. Нагота красивого тела изображается с чувственной привлекательностью, а движения и повороты даются более органично и в более пространственных представлениях. Гармония телесных пропорций говорит о том, что женщину - в противоположность ее положению в первобытном обществе эпохи палеолита - и в художественном отношении больше не рассматривали только в ее биологическом предназначении.
Не случайно в греческой классике (V век до н.э.) красота человеческой фигуры
выражалась в гармоничном равновесии пропорций в целом и в индивидуальном, в физическом и нравственном, в земном человеческом и земном божественном.
Демократия внутри рабовладельческого класса в греческих городах развилась до уровня наивысшего расцвета. Юноши обучались военному делу и становились воинами, которые были в состоянии защитить полис. Стремление к изображению красиво сложенного человека становится выражением нового общественного идеала.
„Копьеносец" Поликлета (вторая половина V века до н.э.) свидетельствует об ограмных изменениях. Телесная архитектура основывается на анатомически-функционально обусловленном членении тела, в котором отдельные участки и отдельные части находятся в постоянном отношении к телу в це-рис. 41
41
Поликлет
Копьеносец, (2-я половина V века до н.э.) Мрамор, высота 220 см
Берлин, Государственный музей
В период греческой классики произведение искусства стало символом гражданского идеала демократии рабовладельческого общества. Исходя из этого, изображения пропорций анатомически ориентировались по живому телу, а соотношения анатомически определенных и органически расчлененных разделов фигуры человека устанавливались в форме сравнимых длин и широт.
46
лом, а также сравнимы как между собой, так и с телом в целом. Греческий мастер создал фигуру, определив сначала весь облик в целом, а затем, исходя из целого, определил отдельные части, в частности, длину головы, лица или руки. Решающим в этом методе было то, что в результате деления образовывались дробные значения (например, голова - 1/8, лицо - 1/10, ширина плеч - 1/4 общей высоты), благодаря чему, детали можно было правильно разполагать и подчинять другу другу. Художник даже учел точку зрения наблюдателя. Метод, учитывающий тождественные или аналогичные связи, называется синхронным или аналогичным методом. Этот принцип

определения пропорций противоположен египетскому. „Копьеносец1* Поликлета базируется на закономерности, доказанной с помощью измере
ний тела, согласно которой тело полностью развитого взрослого человека представляет собой канон, соответствующий 8 длинам головы. В греческом античном искусстве берет свое начало реалистический метод измерения пропорций.
Художники средневековья обращались к плоскостным фигурным символам потому, что задача искусства состояла в то время в отдалении сознания людей от действительности и приближении его к потустороннему миру. Их интересовало больше понятие „человек**, для изображения которого было достаточно схематического каркаса без изучения натуры. Это отвечало аскетическим христианским идеалам средневековья, которые разделяли почитаемое греками телеснодуховное единство на грешное тело и богоугодную душу.
рис. 42, 90, 263
Зато в пластике многие произведения средневекового искусства имели реалистические черты. Наряду с пропорциональными фигурами, канонизированными как византийские, мы находим в книге Виллара д’Оннекура, созданной в 1240 году, пропорциональные фигуры, подогнанные под идеалы готики. Основным размером ему служила высота головы, а, например, ширину плеч и промежуток между лодыжками обеих ног он определял как две длины головы. Таким образом, были зафиксированы верхняя и нижняя узкие стороны прямоугольника фигуры. Остальная фигура создавалась с помощью диагоналей этого прямоугольника, которые определяли направление расставленных ног, форму тра-пециодального туловища или точку их пересечения как середину тела на высоте лобковой кости.
42
Средневековая конструктивная схема фронтальной фигуры
Из альбома образцов Виллара д’Оннекура (ок. 1225-1250)
Париж, Национальная библиотека
Схематизированное построение фигуры средневекового учения об искусстве для художественных мастерских исходит здесь из плоскостного восприятия, которое однако не было принципиально единым. Античные представления о телесной материальности были не совсем утеряны.
47
Даже без дальнейшего конструирования фигуры видно, насколько велика тенденция к шаблону и насколько удалились размеры от естественной организации тела и благоприятствовали плоскостному изображению.
Период раннебуржуазной революции, Ренессанс, потребовал от искусства изображения мира чувственного, переживающего человека. Оно оказалось способным преодолеть средневековое мировоззрение, обусловленное догмой. Среди многочисленных трактатов итальянского Возрождения, в которых большую роль играло учение о пропорциях, особенно выделяется знаменитая фигура пропорций Леонардо, так как в ней полностью признавалась телесная материальность и вновь был применен античный метод аналогий. В изображениях фигуры художник раз-рис. 43
граничивал чертами участки, соответствовавшие друг другу. Хотя учение о пропорциях эпохи Возрождения и не освободилось полностью от метафизических связей, оно все же было развито Леоном Баттистой Альберти и Леонардо да Винчи снова до уровня эмпирической науки. Многочисленные измерения живого тела создали основу научно обоснованной антропометрии. Свои основные выводы Леонардо строит не за пределами естественного, а именно в его рамках. Леонардо работал с крупными соответствующими друг другу четвертями внутри фигуры и, благодаря этому, создал для художественной практики при выполнении стоящих, сидящих или коленопреклоненных фигур чрезвычайно практичный метод, метод, а не застывшие правила. Какое большое значение для введения уче-рис. 38, 46, 94, 95, 165, 269, 270

ния о пропорциях в творческую практику имел Альбрехт Дюрер, мы увидим ниже.
При дальнейшем рассмотрении учения о пропорциях мы не будем учитывать влияния более поздних художественных эпох. Ибо по сравнению с тем огромным влиянием, которое оказывают античное искусство и Ренессанс на художественно-педагогическую деятельность наших дней, остальные эпохи дали немного.
Что касается использования пропорций в учебных целях, то в этом отношении двадцатый век „оснащен" неплохо. Вспомним известного франкошвейцарского художника и архитектора Ле Корбюзье (1887-1965), который также создавал пропорциональные фигуры. Такое изображение он называл модулем, мерительным инструментом, который вытекает из пер-рис. 44

43
Так называемая фигура Витрувия, нарисованная
Леонардо да Винчи
Венеция, Академия
Система пропорциональных отношений основывается на естественном органическом членении тела и наглядно показывает соответствующие друг другу высоты и широты (синхронный метод) -принцип, возвращающийся к анатомическим традициям.
44
Ле Корбузье, 1887-1965
Модулер
Фигура мужчины ростом 183 см с расставленными ногами и общей высотой вместе с поднятой рукой 226 см служила архитектору Ле Корбузье исходной базой для получения идеальных пропорций в архитектуре, вычисленных путем математических операций. Однако для рисования фигур этот способ неприемлем.
45
Густав Зайтц, 1906—1969
Фигура с пропорциональной шкалой
Художник проверяет графическое изображение фигуры путем сравнения участков, отмеченных на теле с помощью анатомических ориентировочных точек.
48
воначальной идеи Витрувия получить хорошие пропорции для архитектуры с помощью соотношения размеров человеческого тела. Но этот абстрактный метод не дает практической ориентировки для работы с моделью. Абсолютизация рассчитанных соотношений, которую получает Ле Корбюзье из особого случая пропорциональных отношений, когда высота человека ростом 183 см, с вытянутой рукой и расставленными ногами достигает 226 см, превращается в процессе рисования в застывший абстрактный каркас, который противоречит нашему стремлению получить гибкий метод определения пропорций, применимый для любой модели.
Густав Зайтц (1906-1969), наоборот, полностью стоит на позициях дидактики пропорций, упомянутой в этом разделе. Художник использует метод рис. 45 установления равенства для отдельных участков тела по высоте. Они установлены не произвольно, а взяты из основных точек ориентации и даются в виде боковой шкалы рядом с фигурой. Записи являются оптической маркировкой, своего рода дополнением, т.е. фигурное изображение воспринимается первично, как единое целое, а контроль с помощью измерения осуществляется лишь позднее дополнительно. Такой свойственный художнику образ действий, конечно, предполагает высокую степень уже приобретенной уверенности в умении наблюдать, интуитивного восприятия формы и навыка воплощения ее в рисунке.
„Благодаря тому, что каждая эпоха связывала реальный мир со своими идеалами, она находила прекрасное в том, что соответствовало этим идеалам, и на этой основе осуществляла

эстетическую переоценку всех ценностей. Поэтому прекрасное всегда обусловлено исторически и исторически изменчиво... Тем не менее мы должны ... заметить, что в представлениях Поликлета и Дюрера о красоте человека, обусловленных в историческом, классовом и национальном отношении, содержался определенный элемент абсолютного". (8)
Подобное утверждение приобретает законную силу благодаря „конечной цели всеобщего социального развития", в соответствии с которой человек и человеческий организм развиваются гармонически, всесторонне. Поэтому художественно-практическое воплощение этой гармонии обладает для нас постоянной эстетической ценностью (Каган).

2.3.
Способ определения пропорций
Стремление познать красоту „саму по себе" означало бы, как мы видели, погоню за несбыточным. Мы познаем неисчерпаемое богатство природы и узнаем, что человеческая фигура представляет собой „завершение11, гармонию „в себе11 (т.е. соответствие отдельных частей хорошо организованного целого). Отсюда вытекает требование сделать это индивидуальное и гармоническое постижимым и заметным. Однако, застывшие системы или схемы готовых пропорций были бы для этого совершенно непригодны. Исходя из этого, мы намерены использовать для современного творческого изучения натуры исключительно плодотворные мысли, в особенности Леонардо и Дюрера. Исследуя культуру
древней Греиции, Леонардо да Винчи установил отношения равенства и подобия в пропорциях внутри отдельной фигуры. По логике вещей он столкнулся здесь с фактом гармонии качества форм. Его требование многогранности в нахождении пропорций фигур в полной мере еще актуально и сегодня: „Художник должен стремиться к тому, чтобы быть многосторонним; если мастер хорошо умеет одно и плохо - другое, как это имеет место у многих, кто на обнаженной фигуре изучает только размеры и пропорции и не обращает внимания на их различие, то это плохой мастер. Ведь человек может быть и хорошо сложен, но при этом он будет полным, низким, высоким, худым или средней комплекции. Кто не учитывает этих различий, тот всегда будет создавать свои фигуры по шаблону, будто все они бра
тья, а это заслуживает строгого порицания11 (9).
Альбрехт Дюрер расширил эти мысли в произведении „Четыре книги о человеческих пропорциях11 более широким и совершенным образом и наглядно продемонстрировал идею единства многогранности в двадцати шести различных типах. Они не являются нормами для „подражания11, не стремятся решать проблемы красоты. С этой точки зрения Дюрер не эстетик, а естествоиспытатель, морфолог, ибо оц попытался разъяснить законы образования природы: „Мне кажется невозможным, когда кто-то утверждает, что он в состоянии найти наилучшие пропорции человеческой фигуры11. Любое изображение человека должно быть „само по себе ладно скроено11, т.е. „оно должно быть сравнимым во всей своей целостности ... чтобы все тело было
рис. 46
46
Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Пропорции женской фигуры
Эскиз к гравюре на дереве для напечатанной „Теории пропорций11
На эскизе изображены фигуры различных пропорций, в которых художник стремился разработать замкнутый в себе тип (из Дрезденского альбома зарисовок).

бы равномерным, независимо от того, мягкие или жесткие у него черты, полное оно или худое. А не так, чтобы одна часть тела изображалась жирной, а другая тощей ... чтобы все части тела были бы сравнимо гармоничными, а не соединялись бы друг с другом неправильно. Тогда

сравнимые вещи будут выглядеть красиво" (10). Поэтому его размышления привели к выводу: „в любом естественном создании можно найти гармонию, отдельные части повторяют черты всего типа как следствие единства общего характера формы" (И).
В конечном итоге созданные Дюрером типы преследуют лишь цель избежать грубого уродства, которое возникает тогда, когда отдельные части формы не соответствуют общей картине. Исходя из этого, Дюрер создал совершенно неидеальные типы. Они свиде-рис. 38, 46
тельствуют о стремлении Возрождения предоставить индивидуальному, совершенно конкретному явлению человеческой личности неведомое до сих пор широкое пространство.
Сегодня для нас важно передать метод, с помощью которого мы сможем изучать пропорции соответственно заданной индивидуальной модели. Для измерения модели мы используем технику визирования с помощяю карандаша или циркуля и исходим из модели как из заданного от макушки до подошв ног целого (фронтальный вид). Этот размер сначала наносится на бумагу как средняя ось тела с заметной верхней и нижней границей (макушка -подошва). Затем следует поиск и исследование равенств и аналогий среди самых крупных соотношений. Например, мы увидим, что у мужчины, рост которого составляет 180 см, верхние и рис. 47, 48
нижние длины (от макушки до лобка или высоты вертела, в сравнении с расстоянием от лобка или высоты вертела до подошвы) не одинаковы, а лишь близки. У женского тела высотой приблизительно 170 см мы обнаруживаем равенство обоих расстояний. Каждый результат регистрируется и наносится на высотную планку (ось симметрии тела) в виде горизонтальной линии произвольной длины. Таким образом, измерительное визирование устанавливает отношения частей друг к другу и ко всей фигуре в целом. Постепенно, таким образом, мы получаем членение по высоте с основными осями, как, например, кончик подбородка, высота плеч, соски, талия, пупок, вертел или лобок, верхний и нижний край коленной чашечки, бугристость большой берцовой кости, внутренняя и внешняя лодыжки. Рисунки на доске, выполнен-рис. 49
47
Линейный плоскостной этюд для определения пропорций, сделанный по модели. На первом этапе были зафиксированы основные пропорциональные соотношения, характеризующие модель. Работа самодеятельного художника Черный мел на упаковочной бумаге, 42 х 59,4 см
48
Линейный рисунок на передачу пропорций Второй этап: дифференцирование всей фигуры и разбивка на основные, вспомогательные и промежуточные формы.
Работа студента, 1-й семестр
Карандаш на рисовальной бумаге,
42 х 59,4 см
51
4*
ные автором, поясняют этот метод. Затем аналогичным образом изучаются размеры по ширине. Сначала для более удобного обзора целесообразно справа и слева от центральной оси отложить на горизонтальной оси от макушки и до подошвы соответственно по длине головы и соединить эти точки вместе в „прямоугольник фигуры" с шириной, например, 2 ДГ (длины головы) и высотой 8ДГ. Ибо эти измерения покажут, что размер ширины плеч у мужчины и ширины бедер у женщины, как правило, не превышают размера, равного четверти туловища (2ДГ). Все горизонтальные оси замеряются последовательно по ширине, так, например, максимальная ширина головы, шеи, плеча, расстояния между сосками, оси грудной клетки, талии, бедер, колен, щиколоток и подошв.
рис. 47, 48

Если все эти точки соединить между собой вытянутыми линиями, то они дадут очертание модели, приблизительную картину признаков ее пропорций и конституции. Пропорциональная фигура является результатом измерения, а не исходной точкой для определения „красоты", она не является шаблоном, схемой. Пропорциональная фигура является конечным результатом использования метода, с помощью которого мы проводим наши исследования. Мы не берем ничего готового, а разрабатываем для себя особые признаки соответствующей модели, подчеркивая при этом пропорции. Унифицированный канон исключается. Пропорциональная фигура строится из простых, многократных геометрических форм. Они образуют между собой подъемы и втягивания. К этим выводам можно прийти самостоятельно.
Так как этот круг проблем позднее перейдет в круг проблем функций, на этом месте необходимо мысленно выйти за рамки полученного нами опыта и углубить его за счет знаний. Своими внешними очертаниями пропорциональная фигура должна не только регистрировать пропорциональность и существование подъемов и опусканий. Мы мотивируем дистанции, акценты, углубления, промежуточные, переходные, основные и вспомогательные формы, вписывая в пропорциональную фигуру упрощенный скелет, при одновременном контроле по анатомическому скелету. Данные скелета позволяют понять связь пропорциональности с функциональностью. (Иллюстративный материал дополняется изображением типов развития человека от маленького ребенка до взрослых мужчины и женщины).
рис. 49, 50
49
Фрагмент изображения на доске к учению о пропорциях
Работа автора (1974)
Общая длина 7 м
Плоскостное изображение пропорций человека основывается на методе аналогий. С помощью этого метода сравниваются между собой пропорциональные участки тела на основе изучаемой модели. Пропорциональная фигура возникает на основе определения размеров по высоте и ширине (первый этап - крайнее изображение слева). Описанные осевыми линиями простые геометрические формы позднее приобретут особое значение в связи с их статическими изменениями (справа). Желтый мел подчеркивает геометрические формы, зеленый - упрощенный скелет, красный - статические проблемы.
52
2.4.
Особые художественные задачи вышеуказанных проблем
2.4.1.
Опыт в его воспитательном и образовательном значении
Зрительное восприятие является активным процессом. Этот процесс ни в коем случае нельзя сравнивать с пассивным механизмом фотографического аппарата. Уже одно такое определение отводит учению о пропорциях важное место в формировании отношения к художественному творчеству. Нам нужно художественно ориентированное зрительное восприятие, при котором мы смогли бы охватывать некоторые существенные признаки объекта. Мы оцениваем, сравниваем, проверяем содержание, записываем ре зультаты наблюдений с целью создания простой плоскостной фигуры. Мы сначала обозреваем фигуру в целом и ее простейшие соотношения. Чтобы избежать опасности потеряться в частностях модели, мы сначала не принимаем во внимание отдельных деталей. Мы учимся сохранять такую внутреннюю дистанцию с моделью, чтобы нашей непосредственной задачей было не создание „красивой11 фигуры, как таковой, а интересное интуитивное знакомство с фигурой в целом. Таким образом, общее обозрение фигуры предшествует детальному и близкому ее рассмотрению.
Причину следует искать в том, что в художественном восприятии целое нельзя отождествлять с суммой отдельных частей. Ибо любое человеческое тело обладает высшей степенью единства при всем различии.

рис. 48
Благодаря нашему методу определения пропорций, сначала облегчается доступ к наиболее заметным структурным признакам целого. Сначала мы обращаемся к делению фигуры по высоте. Оно образуется из одинаково расположенных (рассматривая от центральной оси) относительных точек, как, например, высота плеч (справа и слева), локоть (справа и слева), талия (справа и слева), вертил (справа и слева). Отсюда образуются горизонтальные оси, к которым придется вновь прибегнуть позднее при телеснопространственных исследованиях. Хотя на этой стадии мы создаем наш рисунок сквозным методом прорисовки линейно, мы уже сейчас должны научиться „видеть" то, что оптически от нас скрыто. Например, скрытое грудной клеткой одно плечо при графическом построении фигуры рис. 47, 60, 61
50
Изображение на доске к учению о пропорциях
Работа автора 1974
Способ определения пропорций является универсальным для построения человеческой фигуры любого типа. В его основе лежат те же принципы, которыми мы руководствовались в рис. 49.
В результате сопоставления фронтального и профильного положений женской фигуры в каждом случае подчеркивается статичный (слева) и динамичный (справа) характер основных положений. Обьемное
изображенние модели, приведенное дополнительно в перспективной проекции, служит для того, чтобы с помощью простых основных положений добиться представлений о пространственных положениях фигуры, опуская при этом другие важные ее характеристики.
53
видится и воспринимается наблюдателем как существующее. Так мы привыкаем думать простыми отношениями, как, например, отношениями синхронных соответствий.
Этот способ измерения дает в качестве первого результата восприятия фигуру, которая составляется из отдельных геометрических фигур, как, например, квадрат или прямоугольник (верхняя часть туловища), трапеция (область бедер и таза), и, таким образом, представляет собой общую схему. Упрощение связано с развитым воображением и способностью сохранять общие формы вещей в памяти. Мы учимся развивать способность упрощения формы, а с помощью практических упражнений пытаемся достичь творческого единства путем упрощения средств и способов преподнесения материала.
Пропорциональная фигура является простой и потому, что геометрические фигуры, прежде всего, состоят из прямых линий без изменения направлений (например, при кривизнах). Наш метод дает возможность весьма сложное содержание сократить до максимально малого числа структурных признаков. С этим для нас связано высшее понятие того, что видимая простота натуральной формы, которую мы, например, встречаем в двусторонней симметрии нашего тела, является результатом простого распределения сил, которое заложено в самом объекте.
Данные скелета становятся необходимыми для создания связи пропорциональности и функциональности. Скелет является как бы воплощением единства, способного быть разделенным на части. Как целому ему при суще качество законченности, а форма каждой его отдельной части содержит указания на соотношение с другими частями.
Тем самым мы узнаем, что отдельная часть скелета является не просто „обломком", а участком связанного между собой целого. Однако, часть, как организованный участок расчлененного скелетного единства, одновременно служит пониманию основных соотношений, причем диалектика количественного и качественного становится эффективной для общего изображения.
Например, если ширина плеч женской пропорциональной фигуры станет больше размеров бедер, тогда количественные признаки женского тела перейдут качественно в признаки мужского тела. Из-за незначительных изменений учащимся типичных струк-

51
Вильгельм Рудольф, 1889
Обнаженный мужчина со спины с широко расставленными ногами (без указания даты)
Карандаш
Всю жизнь, вплоть до преклонного возраста, художник страстно работает над языком природных форм, проверяет себя на нем, использует его для своих мотивов. В бесчисленных этюдах обнаженной натуры он фиксирует выразительные значения модели, ее рост, ее телесность, ее положение. Часто из этих скромных этюдов возникали замыслы для его великолепных гравюр.
54
турных признаков женской фигуры она идентифицируется с мужской фигурой, т.е. изображение оказалось неправильным. Таким образом, в общем процессе использования нашего метода мы учимся познавать значимость отдельной детали. Умение создать объективное соответствие между рисунком и моделью является благоприобретенным навыком. Мы научились находить решающие индивидуальные признаки и графически фиксировать общее целое, хотя еще в неотработанной форме. Разумеется, это еще не искусство. Однако, самое первое знакомство с обнаженным человеческим телом с целью исследования его пропорциональности показало нам, что активное зрительное восприятие означает познание. Научившись видеть главное и поставив перед собой определенную цель, мы сможем позднее
превратить естественную форму и связанную с ней пропорциональность в художественную форму. Вот теперь и начинается работа с моделью.
Если до сих пор главное внимание уделялось приобретению основных навыков измерения, сравнения и контроля, то задачей последующих практических упражнений является достижение определенной легкости в точном изображении пропорций. При этом мы должны принять во внимание новые точки зрения.
Во-первых: систематизация и дифференцирование внутри фигуры.
Во-вторых: подготовительные меры, подводящие к решению проблемы соотношений тело-пространство.
В-третьих: подготовка взаимосвязи пропорциональности и функциональности.
рис. 57, 58, 59
2.4.2.
Учение о пропорциях на службе систематизации и дифференцирования внутри фигуры
Задачу систематизации и дифференцирования под углом зрения учения о пропорциях мы выдвигаем на первое место потому, что создание порядка на любом этапе исследования вещей и творческих рассуждений является первостепенной задачей. Систематизация и дифференцирование в этом случае означают для нас создание ясности о субординации форм (основные и вспомогательные формы, промежуточные формы). Разумеется, что умение определять пропорции с помощью измерения не должно пропасть на последующих стадиях и в зависимости от индивидуальной потребности и необ-
52
Вильгельм Рудольф, 1889 Фронтальное положение обнаженной женской фигуры со слегка повернутым влево туловищем (без указания даты) Карандаш
Для художника не существует так называемой „красивой" модели. С большим мастерством он прослеживает неповторимость форм данной модели и фиксирует все человеческое, присущее ей. Его карандаш очерчивает спокойное состояние формы. Его охватывает чувство удовлетворения от зрелости фигуры, от ее округлой массивности, от быстрой смены объемных размеров.
55
ходимости должно быть постоянно наготове. В то же время неотложно выдвигается на передний план необходимость привития чувства пропорций и более твердой уверенности в интуитивном осмыслении пропорции. Каким образом это можно осуществить? Первый этап: фиксирование целого.

Мы вновь исходим из заданного целого фигуры; определяем ее величину по отношению к величине формата рисунка, прокладываем ось симметрии тела, определяем на глаз на этой оси соотношение между верхними и нижними длинами, изучаем органически обусловленные возможности членения внутри верхних и нижних длин и фиксируем их на соответствующем рисунке с помощью горизонтальных осей. Мы проводим членение фигуры по высоте, пока не разделим ее на четыре большие части. В верхней чет-рис. 47, 48
верти определяется длина головы, которая у правильно пропорциональной модели, обычно, составляет восьмую часть общей длины. Прежде чем нанести очертания тела, справа и слева от центральной оси наносится восьмая часть - все делается от руки, на глаз (т.е. без линейки и циркуля), а затем, опять на глаз, параллельно оси вниз к базе, к ступне, прокладывается перпендикуляр. Таким образом, легкими штрихами вычерчивается прямоугольник фигуры с основными данными ее максимальной высоты и ширины. Этот прямоугольник фигуры представляет собой для начинающего художника полезное контрольно-вспомогательное средство при дальнейшем построении фигуры по высоте и ширине. Такая опора для его визуального восприятия даст ему гораздо большую свободу для участия в начинающемся теперь насто ящем процессе рисования, так как он теперь будет знать, какими основными размерами по высоте и ширине ему следует варьировать. Позднее, как только будет приобретена уверенность в оценке пропорций, от этого вспомогательного средства можно будет отказаться совсем. Пока оно служит добрую службу и в отношении совершенствования знаний взаимосвязи объектной и основной фигуры. Сейчас фигура строится плоскостно, то есть участки, образовавшиеся из членения корпуса, показываются с помощью простых геометрических форм и создаются часть за частью. При этом втягивания в талии или на ноге сравниваются с другими встречающимися втягиваниями („Точки глубины"). По причинам, которые будут объяснены ниже, их необходимо уже сейчас согласовать друг с другом. Во всяком
53
Ду Квесной, называемый Иль Фьямминго, 1594-1643
Рисунок с эскизами детей Черный мел на коричневом фоне, 40,2 x 27,2 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Художники барокко с их любовью к пышным формам обращались часто к изображению фигур маленьких детей в возрасте от одного года до пяти лет. Здесь они, как и знаменитый фламандский скульптор, находят привлекательные качества: большая голова, сидящая на узких плечах, толстенькие животики, проверхностные припухлости между глубокими складками и ямочками.
56
случае не следует копировать очертания живой модели, так как начинающий художник еще не обладает ярко выраженным чувством последовательности работы при размещении отдельных участков, ощущением тенденции движения формы и расположения важных акцентов.
Как только фигура приобрела свои основные формы, она подвергается точной проверке на соответствие с пропорциями модели, и все вместе еще раз подвергается корректировке с точки зрения типичных принаков пропорций модели.
Второй этап: членение фигуры в целом
Следует придавать большое значение работе с простыми геометрическими формами. Они определяют выступающие опорные точки, например, большой вертел, и создают повторяющиеся
углы, например, в прямоугольнике или квадрате от конца грудной клетки до горизонтальной оси высоты плеча. В какой-то мере участки отличаются друг от друга (иначе бы их не было), и весьма полезно понаблюдать, какую роль для определения и обозначения формы играют именно точки глубины (втяжки) тела, так, например, в талии или в верхней части гребня подвздошной кости, на внешней и внутренней стороне ноги в их взаимном продолжении. Если соединить эти точки глубины, то возникают основные формы, образующие

между собой взаимосвязь формы. Если основная форма охвачена в своей простоте и взаимосвязи, то легко можно приступить к членению формы. Основная форма позволяет в любой момент выгнуть выступающую, комплексную форму жировой подушки, расположенной ниже вертела,
мускульную массу бедра и голени. Такие формы и линии, будучи привязанными к основной форме, никогда не принимают самостоятельного характера, а всегда остаются подчиненными составными частями отдельного участка формы или всей формы в целом. Внутри второго этапа расчленения формы теперь можно сделать первые наметки объемной материальности с помощью пересечений основных конструктивных направлений, а также использовать и другие вспомогательные контрольные средства как „контрпробу" на правильность постановки акцентов или других „топографических" точек. Например, проверяется промежуток между обоими сосками и их расстояние до яремной ямки. Какой образуется треугольник - равносторонний или неравносторонний? Совпадает ли форма треугольника, образовавшегося
54
Герхард Маркс, 1889
Амур с луком
Карандаш, частично растертый
Дрезден, Государственный художественный фонд
Начинающееся удлинение фигуры, уменьшение полноты живота, но все еще плотные выступающие голени очевидно побудили художника проследить в этой легкой рисовальной манере, похожей на изящную арабеску, переход от младенческого возраста к школьному.
57
в фигуре, с формой треугольника проверяемого объекта? Расположены ли соски вертикально над внешним краем обеих сомкнутых вместе ног?
Чем богаче будут вспомогательные средства самоконтроля, тем быстрее мы приобретем самостоятельность . Суммируем результаты наших рассуждений по двум первым этапам.

- Нужно научиться определять характерные пропорциональные изобразительные признаки модели с помощью измерений и привыкнуть определять их интуитивно, на глаз.
- На примере их зависимости от остова познается способ нахождения пропорций и образование участков и отдельных частей.
- Работа по геометризированию и упрощению форм дает нам возможность различать основные, вспомогательные и промежуточные формы, охватывать взаимосвязи форм и таким образом понимать нашу собственную деятельность как процесс упорядочивания.

При точном ознакомлении с пропорциями модели целесообразно исполь-завать более твердые карандаши на небольшом формате, так как метод визирующего измерения требует точных однозначных определений. Определять размеры с помощью визирования можно обоими концами циркуля и циркулем же откладывать их на бумаге. На первом этапе, который служит фиксированию фигуры в целом, мы хотим освободиться от часто встречающегося слишком осторожного подхода. Поэтому рекомендуются более крупные форматы (например, А 2). В соответствии с этими форматами берется и более широкий материал (сухой мел, карандаши соус, сангина,
бистр, лишь в случае необходимости литографический мел), целесообразно использовать его по всей ширине грани, чтобы лучше отработать пластику линий, одновременно пропуская ненужные детали. На втором рабочем этапе, который содержит членение всей фигуры и более строго упорядоченные действия, целесообразней работать карандашом большей твердости.
Особое место занимает разработка пропорций модели в профиль, так как здесь мы больше не можем опираться на простоту двусторонней симметрии. Необходимо разъяснить „скрытую11 симметрию на основе понимания равномерности строения тела. Это обстоятельство вынуждает нас выходить за рамки уже известных нам пропорций тела, которые были объяснены при рассмотрении фронтального вида мо-

55
Рихард Шейбе, 1879-1964
Стоящая девушка со слегка повернутыми вправо головой и туловищем (1960)
Карандаш на белой бумаге, 40 х 29,5 см Берлин, Национальная галерея, кабинет медных гравюр и собрание рисунков
Этюд скульптора исследует архитектоническую проблему и свойства передачи конституции модели, ее особой стройности в бедрах и плечах в строго органичном соотношениии объема тела и конечностей. Таким образом, возникает впечатление, что природа экономно расходует средства, с помощью которых она создает такую, производящую впечатление мальчишеской, фигуру.
58
дели. Прежде всего, мы должны научиться узнавать, что вид фигуры сбоку, во всей своей комплексности, носит динамичный характер. Например, расположение мускульной массы при движении тела вперед лучше всего можно наблюдать на ноге. Функциональные мускульные группы ягодицы с положением за поперечной осью бедренного сустава, на передней стороне бедра с положением перед поперечной осью колена и на тыльной стороне голени с положением за поперечной осью голеностопного сустава работают координированно вместе при шаге, беге, прыжке и подъеме, отталкивая тело от пола путем разгибания сустава. Баланс выступающих масс ноги - сначала назад (ягодица), затем вперед (передняя сторона бедра), и снова назад (икры), существует и в верхней части туловища. Часть грудной клетки, пре имущественно нижняя, сильнее перемещается вперед, верхняя часть смещается несколько назад. Аналогично осуществляется и баланс головы на шейном отделе позвоночника. Это перемещение массы относится к статичной линии, вертикали, которая начинается у отверстия слухового прохода (внешне видимая точка баланса головы на шейном отделе позвоночника), проходит через плечевой, бедренный, коленный и голеностопный суставы и достигает плоскости касания ступней. От этого перпендикуляра происходит движение масс вперед и назад, которое с точки зрения статики, обусловливает сбалансированность корпуса. В этом отношении мы говорим о „скрытой11 симметрии.
Массы выражаются в выгибах определенных направлений. Так, например, оси объема грудной клетки и тазо-яго-рис. 58
дичного объема проходят по отношению друг к другу изломанно. Оба участка соединены друг с другом через промежуточную форму выпрямляющей мышцы спины и брюшных мышц. На этом основном строении располагаются вспомогательные формы: большая грудная мышца, женские груди, лопатки и жировая подушка ниже пупка. Так возникают точки глубины, „втяжки", а также высотные акценты. Разумеется, что это распределение, которое здесь показано в общих чертах, мы не можем увидеть так просто. Перед началом работы в нем следует основательно разобраться. Хотя таким образом раскрывается содержание внешнего явления, встает вопрос о том, как природа решает задачи назначения с помощью свойства формы. Природная форма соотносится с ее содержанием. К такому содержа-
56
Готфрид Баммес, 1920 Брат и сестра (1975) Перо и тушь на бумаге, 51 X 36,5 см
Этюдные наброски передают качественно новые выразительные пластические данные фигуры, образующиеся при переходе детских форм к юношеским и девичьим. Эти данные основываются на смещениях пропорций, в результате которых образуется равновесие между верхними и нижними длинами, на грубоватых, почти неуклюжих конечностях и слабо развитом туловище юноши и на расширении бедер и округлении голеней и ягодиц у молодых девушек.
59
нию мы небезучастны. Мы переживаем его в отношении нас самих. Мы учимся из ощущения своего собственного тела музыкально воспринимать изменчивую игру построения формы с ее основными, промежуточными и вспомогательными

формами, с ее вытянутыми колебаниями и острыми, энергичными изгибами и оцениваем ее как красивую.
Как следует подходить к графическому решению проблемы? Руководящим началом для сбалансирования тела является статическая линия. Она также позволяет получить данные точек членения по высоте. Затем следуют линии направления основных масс, выраженные в осях грудной клетки и таза-ягодиц. Вокруг них располагаются - собранные в комплексы - яйцевидной формы массы таза и грудной клетки, выполненные легкой ретушью.
рис. 57
Аналогично проводится работа с остальной частью тела. Лишь когда определены функционально обоснованные главные массы, следует дальнейшее построение фигуры. Брюшная стенка, выпрямляющая мышца спины и шея наносятся как промежуточные формы. Затем мы сталкиваемся с весьма серьезной проблемой - это познание и реализация взаимосвязей форм; например, на дорсальной стороне от головы до пяток связь проходит через статически заданные точки глубины у перехода от затылка к шее, в поясничной области, в подколенной ямке, у перехода от ахиллова сухожилия в пятку (несмотря на выступающие напластованные другие формы). Если ряд точек глубины в пояснице будет дан глубже, чем у шеи или в коленной ямке, то физическая взаимосвязь форм нарушается.
рис. 58
На основании изучения равномерности формы тела, связанного с соотношениями тела, на основе внутренней структуры мы знакомимся с последовательностью отдельных участков форм и частей тела. Выяснение вопросов взаимосвязей форм заставляет нас рассматривать тело во всех взаимосвязях. Вскрыть равномерно напряженную структуру тела только с помощью анализа невозможно. Динамику физических движений формы нужно испытать самому кинестетически. Художник должен участвовать здесь и сознанием и как бы собственным „мышечным ощущением". На основе знаний физических взаимосвязей формы создаются предпосылки к синтетическому сведению отдельных фактов и к пониманию главного.
57
Эскиз, выполненный в разрыхленной плоскостной манере
Силуэт является результатом начатого со средины заполнения фигуры материалом. Уплотнение графической ткани выражает телесность. Линейный вспомогательный рисунок в центре показывает модель в профиль, чтобы лучше удостовериться в том, какие точки находятся на общей пространственной площади. Это необходимо для обогащения пропорционального эскиза точными пространственными данными. Работа ученика 10-го класса Сангина на макулатурной бумаге, 49 x 62 см
60
2.4.3.
Исследования пропорций с помощью интегрированных телесно-пространственных тенденций
Основы, заложенные в разделах 2.4.1. и 2.4.2., являются исходной точкой для дальнейшей работы с целью знакомства с телесно-пространственными соотношениями фигуры и взаимосвязью пропорциональности и функциональности. Во время наших прежних упражнений целесообразным было линейное исполнение. Теперь мы будем делать упражнения с плоскостным исполнением, при котором используется широкий рисовальный материал. Такая смена - не просто смена техники. Она имеет последствия для всей нашей дальнейшей работы:
Во-первых: использовавшийся до сих рис. 57, 59
пор в качестве вспомогательного контрольного средства прямоугольник для построения фигуры почти полностью выпадает из обзора соотношений всего тела. Это делается для того, чтобы побудить нас к более свободному интуитивному познанию, охватывающему всю индивидуальность модели. Этот отказ от использования прямоугольника потребует повышенной концентрации внимания.

Во-вторых: фигура создается не из постепенного построения контуров простых геометрических форм. Видение фигуры приобретает цельность в результате того, что теперь мы ищем выражение для конституции модели: например, выражение стройности, вытянутости, плавности или угловатости, тучности, округленности, коренастости, грубости или прочности, хрупкости или статности должно идти не от
очертания, а от центра фигуры, который предельно влияет на ее растяжение во всех измерениях вплоть до периферии. Очертания фигуры, воспринимаемые как силуэт, заполненный тем или иным материалом, являются результатом начавшегося от центра растяжения. Упражнение не будет иметь никакого смысла, если сначала проложить контур, а затем выложить его плоскостьобразующим средством (штриховка или работа широкой сангиной). Тогда и контур, и плоскость не будут органично вытекать друг из друга. Нужно действовать аналогично органическому росту. Иначе выкладывание плоскости будет только механическим придатком.
В-третьих: очень воздушная и легкая манера исполнения, допускающая также в любое время корректуры, осуществляется не только как упражне-
58
Этюд, передающий пропорции модели -вид в профиль
Пример „скрытой“ симметрии
Работа студента, 1-й семестр
Бистр на чертежной бумаге, 42 x 59,4 см
59
Этюды на пропорции, выполненные в свободной, преимущественно плоскостной манере.
Цель упражения - концентрация внимания на основных признаках физиономии модели.
Работа самодеятельного художника Грубая щетинная кисть с полусухой гуашью, нанесенной на бумагу для рисования, 21 x 29,7 см
61
ние на воздушность и мягкость. Благодаря тому, что фон и тон рисунка внутри фигуры участвуют в изображении, создается простая первая взаимосвязь фигуры и окружения, точнее: возникает первая попытка связать тело и пространство. Прозрачный тон, с помощью которого фигура растягивается и растет из центра, признает с самого начала фон как носитель пространства. Это не достигается, когда фигура ограничивается резкими контурами.
В-четвертых: открытая манера исполнения таит опасность растворения фигуры в размытом йзображении. Этого можно избежать, применяя здесь приобретенные знания о значении и положении акцентов в новых взаимосвязях, и вообще все полученные представления о характерных признаках фигуры должны быть постоянно перед гла
зами и использоваться в упражнениях. Изучение простых геометрических форм, соотношения отдельных частей и участков, а также акцентов первых двух этапов приобретают смысл и право на существование только ввиду необходимости стабилизации формы.
В-пятых: широкая, воздушная манера будет неподвижной и скучной, если ученик будет рассматривать всю фигуру в целом совершенно равнозначно. В результате выделения острых углов локтей, бока грудной клетки, вертела, колена или щиколотки (что достигается, например, лишь неравномерно сильным нажимом мела) легким, мягким, мало определенным формам придается и графически соответствующее выражение. Создается двойное напряжение: привязанное к объекту и привязанное к исполнению. Нарисованное тело обладает жесткостью и мягко
стью, хотя анатомические детали не изображены. Изображение содержит спады напряженности, благодаря простым контрастным парам, как например, сильно-слабо, подчеркнуто-неподчеркнуто, круглое-угловатое, большое-маленькое, узкое-широкое. Мы учимся находить для одной вещи соответствующий

выразительный графический знак. В результате этого мы вырабатываем определенную манеру исполнения.
В-шестых: манера изображения позволяет мягкие подчеркивания телесности. Небольшие уплотнения графической ткани на важнейших объемах тела, груди, бедер, голове пластически выделяются из своего окружения и снова опускаются. Уплотнение графической ткани может, таким образом, описывать пространственный передний и задний планы.
Смена мела на полусухую кисточку и рис. 59
60
Этюды на передачу пропорций с помощью соотношений объектной и основной фигур
Работа самодеятельного художника
Черная и коричневая гуашь на серой упаковочной бумаге, 42 х 59,4 см
61
Вырезанный пропорциональный силуэт
Цель упражнения - создание фигуры из простых геометрических форм. В своей строгой контрастности они очень четко выявляют пропорционально обусловленные формы, которые затем разлагаются на функциональные участки. Эта работа использует пропорциональные фигуры различной величины, чтобы с помощью дифференцирования размеров, наслоения объемов и определения горизонта выявить объемность.
62
Пропорциональные фигуры, вырезанные из сложенной вдвое упаковочной бумаги различного цвета.
Выпавшая светлая объектная фигура кажется большей, чем более темная объектная фигура таких же размеров на более светлом фоне. Структура материала темной объектной фигуры вызывает впечатление, что она стоит перед пустым белым бумажным фоном, а не на нем.
Работа студента, начало 1-го семестра
Упаковочная бумага различного цвета на бумаге для рисования 29,7 х42см
62
63
цветной тон еще несколько расширяет рамки данного упражнения. Прежде всего, смена техники предотвращает усталость от работы над проблемой. Обращение к новым материалам и инструментам оживляет старые задачи и служит приобретению большего чувства свободы и уверенности перед моделью. Моторно-динамическая манера изображения с помощью кисти создается под знаком быстрой реализации при одновременно повышенной концентрации внимания. Часто необычные средства изображения приносят желаемый результат лишь после многократных попыток, а именно передача с достаточной легкостью физиономики модели. Этот навык не приобретется, если фигуру затушевывать кистью. Даже самое легкое затушевывание нецелесообразно по причинам, указанным выше. Общим для обоих упражнений является наличие „незаконченности".• Тем самым мы оставляем открытым путь для решения проблемы тело-пространство. Последующие упражнения на изучение пропорций не повторяют упомянутых заданий по их исследованию. Они вполне могут чередоваться с ними. Только не нужно забывать отчетливо представлять себе методический смысл и этой задачи, чтобы лучше понять нашу деятельность.
Вместо изучения пропорций в мягком, плоскостно-широком техническом решении можно делать упражнения из цветной бумаги по вырезыванию силуэтов фигур, стремясь в них к выявлению пропорций. Эти упражнения опираются на знания и опыт, которые были приобретены при определении пропорций на первом этапе этой работы.
рис. 61-62
Почему мы вырезаем фигуру, построенную из геометрических плоскостей? Упражнения с вырезыванием пропорций дают преимущество безошибочного объяснения формы, которое исключает многозначность. Вырезанная форма совершенно конкретна. Если использовать бумагу различных оттенков или

тонов, то вырезками можно заполнить целый лист, расположить группы, а при различном тонировании получить даже пространственные наслоения и расчленение по размерам. Возможно даже испробовать решения различных ракурсов с чрезмерно высоким, нормальным и сниженным горизонтом и связанное с этим пространственное воздействие.
Следующее упражнение: изготовить два одинаковых прямоугольника различных по цвету, сложить их в длину и рис. 62
63
Использование знаний по изучению пропорций для создания простых плакатных решений
Делай как мы - оставайся в форме
Доминирующая фигура спортивного судьи в ее строгой статичной вертикальности контрастирует своей фронтальностью, в которой пропорциональность сокращена до упрощенного силуэта, с динамично двигающимися фигурами бегунов, данных в профиль. Таким образом сохраняется плоскостность, соответствующая замыслу.
Работа самодеятельного художника Трехтоновая гуашь, прибл.
29,7 х 42 см
64
Подвижные пропорциональные фигуры (стр. 65 вверху)
Эти фигуры отпечатаны с помощью пропорциональных штампов и доказывают свою пригодность для связи учения о пропорциях с функциональными проблемами. Работа самодеятельного художника, вырезанные резиновые штампы, отпечатано акварельной краской на белой бумаге для рисования, 42 х 59,4 см
65/65а
Декоративная работа, отпечатанная с помощью подвижных пропорциональных штампов Пробная работа учащейся техникума, отделение театральной живописи
Красная гуашь на черной бумаге, 9 х 30 см
Акварель на белой бумаге, 300 х 90 см
64

65
затем попытаться вырезать фигуру без предварительного наброска. Так как ось симметрии фигуры одновременно является линией сгиба, то при вырезывании мы имеем дело только с половиной фигуры. Если затем мы развернем вырезку, то будем поражены, как сильно мы можем ошибаться и как сильно наш глаз привык к симметричному видению фигуры. С помощью этого упражнения мы одновременно проверяем, насколько мы действительно овладели пропорциями. Особый интерес при вырезке пропорций представляют собой обе образовавшиеся фигуры, позитивная и негативная. Позитивная называется объектной фигурой, негативная - основной. Объектная и основная фигуры образуют вместе очень простое соотношение, которое приведет к измененному соотношению значений, если пропорции рис. 60
объектной и основной фигур в перевесе размеров одной будут сдвигаться к другой (о таких соотношениях Следует помнить внутри наглядной формы!). Сравните воздействие размеров светлой объектной фигуры в темной основной фигуре и наоборот. Если светлая объектная фигура нам покажется больше, то мы будем иметь дело с оптическим обманом (здесь напрашиваются выводы для работы над созданием картин).
С помощью простой вырезанной пропорциональной фигуры можно изучать пространствообразующий элемент, значение которого нельзя недооценивать. Внутренняя структура объектной фигуры, вызванная цветом, тоном и материалом бумаги, усиливает плотность и воздействие, вследствие чего кажется, что объектная фи-рис. 62
гура расположена не НА бесконечности пустой плоскости белой бумаги как потенциального носителя пространства, а ПЕРЕД ней. И наоборот, структура основной фигуры воздействует как рама, в которой бесструктурная объектная фигура кажется пустым пространством. Аналогичную картину можно получить с

помощью кисти, нанося фигуру на формат фигурного прямоугольника. В одном случае структура темной объектной фигуры создается из пятна „изнутри наружу", этой структурой заполняется фигурный прямоугольник, вплоть до очертаний фигуры. В другом случае мы изучаем только фигуру „остаточной плоскости" (основная фигура), которой окружена модель. Мы начинаем со внешней стороны, а затем продвигаемся до очертания объектной фигуры. Она создается как бы параллельно, так
66
Применение результатов исследования пропорций при создании композиционных групп. Представленная тема может быть названа „Группа спортсменов" Расположение стоящих на плоскости фигур зависит от высоты горизонта и от общего ритма, организующего группу.
Работа самодеятельного художника Фломастер на бумаге, 14,8 х 21 см
66
как постепенное расширение основной фигуры достигает своего завершения в начале формы объектной фигуры. Так познаются соотношения значений между объектной и основной фигурами. Таким образом, остаточная плоскоть -это не пустое место, а равноправный партнер объектной фигуры. Для того, чтобы получить доступ к образным решениям, необходимо постоянно помнить именно об этом. Сознательное использование соотношений „объект -основа" дает нам возможность уже в процессе приобретения знаний, в частности при изучении пропорций, выполнять „картиноподобные" задания, с помощью которых можно представить смысл и цель всех наших упражнений.
рис. 63
2.4.4.
Изучение пропорций с помощью интегрированно-функциональных тенденций
Все предыдущие упражнения исходили из разработанной фигуры, стоящей в покойном положении, с тем, чтобы в дальнейшем мы могли сконцентрироваться целиком на телесности и проблеме тело-пространство. Теперь фигура должна приобрести движение, чтобы предварительно ознакомить нас с проблемой функции.
Ряд упражнений заканчивается отпечатанными фигурами пропорций. Из соответстующего материала (дерево, линолеум, картофель, резина, пробка) вырезается фигура и расчленяется на функциональные участки. Вся фигура создается из трех подвижных штамповых оттисков, при этом желательно рис. 64, 65, 65 а
представить себе фигуру в определенных положениях или действиях. Участки фигуры приобрели движение: напряжение, растяжение, вхождение друг в друга масс, изменивших свое положение относительно друг друга, изменение пропорций могут быть легко получены этим способом. Не случайно печатание с помощью легко подвижного пропорционного штампа пользуется большой популярностью. Доступ к функциональному, соединенный с возможностью декоративного использования, естественен. Тут имеется широкое поле деятельности для фантазии также и в области дидактики!
Дальнейшее применение всех полученных при изучении пропорций зна-ниймы найдем в предварительных упражнениях по художественному изображению человеческих групп.
рис. 66-69
67
Упражнение в нахождении пропорций в сочетании с наглядным комплексным расположением нескольких фигур (тема как на рис. 66).
Двухкрасочное решение учитывает соотношение основной и объектной фигур, а также взаимодействие скополения и распада групп.
68
После разработки пропорций различных фигур сделана попытка расположить их в виде картины (тема как на рис. 66).
Плоскостному изображению фигур соответствует их расположение на одной линии плоскости.
Работа самодеятельного художника Гуашь на бумаге, 29,7 х 42 см

69
Попытка пространственного расположения нескольких фигур в связи с изучением пропорций (тема как в рис. 66).
Попытка расположения этюдов по изучению пропорций в виде картины с общей линией горизонта на высоте голов, что позволяет получить первые пространственные отношения между фигурами путем использования различных размеров, пространственных зон и пересечений (ср. рис. 66).
Работа самодеятельного художника Черный мал на бумаге, 14,8 x 21 см
67
2.5.
Пропорции как средство художественного изображения в произведении искусства
Ни одна разработка пропорций не делается только ради самих пропорций. Пропорции создаются лишь для того, чтобы давать „разумную", содержательную информацию о физических качествах и состояниях человека. Мы занимаемся пропорциями с целью более свободного использования их для придания определенного содержания изображению.
Мы почувствовали, что основополагающая работа, которой мы занимались до сих пор, потребовала на только знаний, но и интуиции. С помощью того и другого мы можем распознавать систему организации и качество предметной формы человека.
рис. 66-69
Это еще в большей степени касается художника, который мастерски находит для задуманного выражения адекватную художественную форму. В этой связи он должен ВПЕЧАТЛЕНИЕ, которое производит на него объект, претворить в образную форму ВЫРАЖЕНИЯ, ПРЕТВОРИТЬ, а не повторить!
Если такого претворения предметной формы в художественную не произойдет, то мы будем иметь совершенно незначительную, банальную, неодухотворенную фигуру. Она невыразительна, так как художник исчерпал себя в точном повторении физических качеств модели. Он остается в рамках одной информационности. Все „верно". Однако в искусстве сумма правильностей нетождественна художественной ПРАВДЕ.
Художественное мастерство вызывает
переживание, благодаря творческому решению проблемы содержание-форма, причем, зритель через форму получает доступ к смыслу произведения искусства. Художник не только не должен лишать себя свободы подходить со своим мерилом к предметной форме и превращать ее в другую. Он обязан делать это, если хочет впечатление претворить в выражение. Стремление художника повысить выразительность сильно изменяет габитус модели и не останавливается перед изменением закономерностей пропорций. Как часто именно их изменения являются предпосылкой к тому, чтобы достичь определенной выразительности замысла.
рис. 70-78
68
70
А. А. Мыльников, 1919
Лежащая обнаженная женщина, набросок (1965)
Перо, 15,7 x 21,5 см
Кажется, одно единственное чувство владело ленинградским живописцем и графиком, как и в большинстве его рисунков обнаженных женщин: мелодичное скольжение линии формы, которому только и подчиняется перо.
71
Марк Шагал, 1889
Всадница
Перо
За свободным обращением с пропорциями здесь скрыт особый мотив: поэтическое чувство художника, лирика которого переносит человека из тривиальности в мир мечтаний, где не действуют законы тяготения, пространства и времени.

69
72
Тео Бальден, 1904 Падающий - поднимающийся (1972)
Цинкография, 44,5 x 32,5 см
Графическое решение соответствует содержанию, которое можно истолковать как потеря позиций в процессе прогрессивного развития общества или же как удар судьбы в личной жизни. Осознание причины падения является предпосылкой к тому, чтобы, подобно фениксу, возродиться из пепла. Подъем - это взлет, облегчение, возвышение,
целенаправленность, устремление вверх. Чрезмерное удлинение служит здесь более точному воплощению мысли художника.
73
Тео Бальден, 1904
О, Вьетнам, о, Чили! Там, где пал один, встанут другие (1973)
Цинкография, 40,2 x 18,2 см
Исходная точка содержания графического сюжета здесь почти та, что и на предыдущем рисунке. Уже при падении все еще сжимаетсая кулак, а при триумфе он круто поднимается вверх, настолько круто, что ему, как апофеозу, рождающемуся из толкования идеи, соответствует свободное изменение естественной формы.
70
71
72
74
Пабло Пикассо, 1881—1973
Старый гитарист (1903) Чикаго, Институт искусств Хелен Берч
Коллекция в память Барлета
В портрете старого гитариста „обычные" пропорции просто немыслимы. Дряхлость тела и подавленность духа требуют тщедушных форм и резких изломов фигуры, чтобы передать находящееся уже в состоянии распадения тело.
Пропорциональные изменения стоят на службе творческого выражения.
75
Амадео Модильяни, 1884-1920 Обнаженная, лежащая на белой подушке (1917)
Масло, 60 x 92 см
Штутгарт, Государственная галерея
Удлиненная форма тела женских фигур Модильяни создает напряженное единство, которое образуется из неуловимой отрешенности и ощутимой реальности, подавляющей близости и недостижимой отдаленности, улетучивающейся утонченности и чувственной силы. Художественная свобода выражения оправдывается смыслом изменения естественной формы.
73
76
Готфрид Баммес, 1920
Поэма любящим (1973) Вощенный карандаш на бумаге, 61,5 x 61,5 см
В объятии тела как бы теряют плотность, превращаются в сгусток пламени. Такая метафорика требует пластичного изменения и удлинения естественных форм тела в соответствии и творческим замыслом.
77
Готфрид Баммес, 1920 Женщина, сидящая прямо (1975) Перо, тушь и акварель, 51 x 36,7 см
В противоположность предыдущему этюду прямая посадка с крепким упором обеими руками создает впечатление сосредоточенного внимания. Оно мотивируется также поворотом головы и взгляда. Вертикальный формат усиливает эту активную осанку.
74
75
78
Ойген Гоффман, 1892-1955 Обнаженная, парящая над пламенем (1939)

Акварель, 41 x 30,7 см
Саттон ет Хоум
Обнаженная фигура в искусстве -одно из первостепенных изобразительных средств для отражения самых разнообразных художественных взглядов и чувств. В этой обнаженной модели Гоффман символически выразил мысль о приближающейся военной опасности.
76
3.
Человеческое тело в движении (функция)
3.1.
Объяснение понятия и постановка задачи
Под словом функция, которое в изобразительном искусстве постоянно используется и сегодня, мы понимаем в общем и целом работу или образ действия отдельного органа или всего организма. При рассмотрении понятия функции мы ограничимся той стороной, которая дает нам информацию, прежде всего, о работе, процессах и содержании двигательного аппарата человека. Такая работа требуется или выполняется, когда телу необходимо сохранить равновесие или перейти к движению. Например, функция стояния на обеих ногах дает телу статически более благоприятные условия, чем сохранение равновесия на одной ноге. Любое изменение положения влечет за собой изменение центра тяжести и имеет последствия для положения всей фигуры.
Мы основательно изучим поведение тела в процессе закономерных изменений. При этом мы познакомимся с условиями, при которых тело получает равновесие (статика) или теряет его (динамика). Мы используем знание законов статики и уясним себе, где находится центр тяжести человеческого тела и какие опорные плоскости необходимы, чтобы придать нашим фигурам выражение стабильности или лабильности в соответствии с поведением тела. Поведение тела, в нашем случае, является ответом тела на функциональные требования, независимо от того, какова природа их происхождения - физическая (например, потребность в об-
79
Готфрид Баммес, 1920 Скорбящая женщина (1967) Перо, 41,3 x 29,3 см
Полученное впечатление и свободная фантазия следуют почти беспрекословно движению формы и его тенденциям постоянно падающих направлений, которые помогают выразить сломленность и скорбь.
77
легчении, разрядке или движении вперед) или психическая (например, потребность в выражении). В различных формах положения покоя и движения функции проявляются в физических или психических „гримасах", т.е. они содержат выражение, в совершении которого обычно участвует весь двигательный аппарат. Один из самых важных принципов художественного изображения человека состоит в функциональном выражении. Оно представляет в покое и движении образ действий тела. Закономерности статики и динамики при изображении человеческой фигуры в движении являются вспомогательным средством ориентации и корректуры, так как они позволяют лучше понять процесс движения. Путь человеческого тела, совершающего то или иное движение на изображении, как бы ведет нас за собой. Этот путь рис. 79-87 может стать адекватным знаком, символом душевного состояния.
Движение тела является закономерным следствием изменения положения или места вокруг „шарнирных точек", которыми являются суставы, и образует наглядное выражение функций и движений. В случае выражения с помощью функциональности компоненты движения переходят на всю фигуру, и тогда изображения женской обнаженной фигуры Модильяни или „Дремлющей Венеры" Джорджоне ни в коем случае не будут пассивными относительно физических функций положения своего тела. Внутри фигурного выражения функция может занимать значительное место. Увлечение художника функцией может быть настолько сильным, что другие свойства вещественного мира, как, например, его трехмерность, будут мало или со-рис. 75

всем не волновать его воображение.
Каждая „функция" постоянно содержит также компоненты состояния внутренней взволнованности.
рис. 7, 30, 85, 87
78
80
Ганс фон Маре, 1837-1887 Набросок одной из идиллий. Четверо мужчин и женщина под деревьями
Сангина на серокоричневатой бумаге с усиленным тоном кроющей краски, 26,4 х 30,7 см Берлин, Национальная галерея
Закономерные изменения в телах фигур во время их простых действий и положений делает их носителями выражения функций движения.
81
Огюст Роден, 1840-1917
Этюд к одной из работ „Снятие с креста"
Многим скульптурным композициям художника предшествовали зарисовки, в которых он пытался выяснить суть динамического развития форм. Ослабевшее тело умирающего воспринимается в его скользящем движении как покрывало, опускающееся на землю под действием собственной тяжести.
79
80
82
С.Д. Лебедева, 1892-1966 Стоящая женщина с поднятыми руками (1940)
Карандаш на бумаге, 42,3 х 30 см
Для передачи индивидуальной пластики фигуры, которая связана с ее конституцией и ее атгрибутивными признаками, часто используется и психический компонент, а именно, когда движения тела определяются внутренним состоянием модели.
83
Герхард Кеттнер, 1928
Стоящая обнаженная, вид сзади (1966)
Карандаш
Объемы человеческого тела, их размеры и расположение часто производят на художника глубокое впечатление и вдохновляют его к художественному выражению их форм.
7?»А'
i
81
84
Готфрид Баммес, 1920
Уставшая (1975)
Перо, тушь и акварель, 51 х 36,7 см
Опущенная голова и сильная кривая между шейными и грудными позвонками являются здесь основными носителями выражения усталости и одновременно передают аналогичное внутреннее состояние. Гнетущий поперечный формат намеренно выбран художником.
82
85
Готфрид Баммес, 1920 Выразительный этюд (1972) Перо и тушь с размывкой, 48 х 36 см
Потеря напряженности в положении тела, летаргически свисающие руки, подвернутая нога, устало открытый рот, блуждающий взгляд выражают внутреннее изнеможение.
83
86
Готфрид Баммес, 1920
Женщина, стоящая на коленях и положившая руки на голову (1972) Перо и тушь с размывкой, 48 х 36 см

Положение тела при напряжении и растяжении, возникающих между грудной клеткой и тазом во время потягивания, воспринимаются как гармонично красивое функциональное явление. Степень интенсивности, с которой оно происходит, тесно связана с внутренним состоянием человека.
84
87
Ойген Гоффман, 1892-1955 Сидящая обнаженная (1920) Литография, 73,5 x 59 см
Если малые и большие упругие формы соединяются с предельной ясностью как архитектурные творения, полные экспрессивной силы, то тем самым художник заставляет нас следовать направлению его восприятия.
85
3.2.
Исторические примеры преодоления функциональных проблем
Создатели крупных живописных произведений, наскальных рисунков и рельефов ледникового периода 25000 до 10000 лет тому назад, обнаруженных в юго-западной Франции, Испании и Италии, великолепно умели выразительно изображать животных в состоянии покоя и движения, животных, на которых они охотились. Звери изображались в разных позах: стоя, защищаясь, убегая, обрушиваясь на землю. В противоположность этому, человек, если он вообще присутствует в их искусстве, изображается в функционально-художественном отношении совсем незначительно. Однако во время среднего периода каменного века в Восточной Испании, в горах Та-
сили в Сахаре, в оазисе Квенната, а также среди бушменов Южной Африки получило развитие экспрессивное изображение человека, функции тела которого, как, например, сражения, охота, бег, стрельба из лука, падение, наклон, прыжки, были сжаты до самого существенного движения, сокращены и почти приравнены к общей структуре тела. В искусстве Древнего Египта, одной из ранних высокоразвитых культур, изображение человека, хотя и было зажато в двухмерную плоскость, однако изображался он вполне способным к действиям.
Верхняя часть туловища, повернутая в фас, освобождает руки для движений. Определенное застывшее и строгое пропорциональное строение фигуры естественно трудно было объединить с мотивами движения. Здесь все зависело от свободного творчества худож
ника, от навыка, который у него выработался в процессе овладения соотношениями размеров отдельных членов тела ко всему телу. Тем не менее создавались значительные функциональные трудности, которые, очевидно, совершенно не воспринимались как проблема, так как искусство в целом ведь не было привязано к настоящему реалистическому изображению лица и тела. Особо зрелые художественные работы с „самой большой выразительной способностью контуров, положений и движений фигур и групп, актуальность и секуляризация содержания изображений являются отличительными признаками настенной живописи в Тебане, созданной при Аменофисе III в период ее наивысшего расцвета" (12). Изображение фрески из гробницы везира Рехмире в Тебане (период Нового рис. 88
88
Производство кирпича
Из гробницы везиря Рехмире (18-я династия, ок. 1440 г. до н.э.) Фреска на штукатурном гипсе Египет
Более живое изображение движения по сравнению с обычно застывшими изображениями периода ранних египетских царств объясняется, главным образом, дифференцированием направлений. Владыки же изображались неподвижно, в величественных позах.
89
Чаша с красными фигурами Внешняя сторона (Аттика, ок. 480 г. до н.э.) Дрезден, Альбертинум, собрание скульптур
Рисование красных фигур на черном фоне достигло к IV веку наивысшего художественного совершенства: фигуры четко и огранически расчленены в

своих благородных позах и движениях. Их архитектурное построение также соответствует эстетической потребности в хорошо сложенном человеке.
86
Царства, 1562-1085 до н.э.) поражает проникновенными, выразительными позами и типичными рабочими движениями. В сравнении с художественновеличественным представлением фигуры властителя для создания изображений низких слоев населения применялся более живой способ изображения. Подобная тенденция роста богатства функциональных изображений, связанных с выражением внутреннего состояния изображаемого, прослеживается при переходе от позднеархаической фазы греческого искусства (560-500 г.г. до н.э.) к периоду классики как ранней (500-450 г.г. до н.э.), так и высшей (450-420 г.г. до н.э.). Функциональная проблема напряженных и освобожденных от напряжения конечностей, резкий поворот верхней части тела над тазовым поясом, наклон тела вперед, общее
рис. 89, 41
впечатление движения наполняют фигуры произведений этого времени внутренней душевной живостью, которая в период высшей классики (достойным ее представителем являлся Поликлет) достигла своего расцвета. Покой сменялся движением, а движение -покоем. В статуях Поликлета стояние становится шагом, шаг - прерванным стоянием.
На таком типе полярности строится вся фигура, на грузе и опоре, на нагрузке и освобождении от нее, на движении и противодвижении, на напряжении и расслаблении, на застое и растяжении масс. Округлость ясно обозначенных объемов никогда не рождает впечатления грубой силы, потому что массы в сдержанном сбалансировании центра тяжести и опоры как бы тонко схвачены в состоянии парящего баланса. Поликлетовыми ста
туями был „написан" учебник о функционально-пропорциональном характере классической формы, в которой все части фигуры соотносятся друг с другом не только с точки зрения пропорций, но и во взаимоотношении с общим ритмом функций. С тех пор эта художественная выразительная способность никогда полностью не исчезала. Ее можно найти даже в средневековом искусстве, поскольку иногда оно служило и земной жизни. Поэтому при рассмотрении схематично-геометрических покоящихся и двигающихся фигур Виллара д’Онекура нельзя сразу делать заключение о том, что мировоззрение средневекового художника полностью отрицало реальность. Наряду с такими примерами простейших образцов для учеников, в его рисунках можно найти и совершенно органически воспринимаемые складки одежды и довольно
рис. 90
90
Виллар д’Оннекур
Страница из книги образцов (ок. 1225/50 г.)
Париж, Национальная библиотека
В средневековье передача пропорций фигур и их действий в одинаковой степени „геометризируются" и схематизируются.
87
88
реалистичные изображения обнаженного тела по образцу античного искусства. Сильный толчок к овладению действительностью дала позднее чешская, голландская и южно-германская живопись второй половины XIV и первой половины XV веков.
Влияние римской античности было столь долговременным, что в средневековой Италии чувство материальности человеческого тела сохранилось в более сильной степени, чем в Германии. Тем не менее, творчество художника Джотто (1267-1337) представляет собой несравнимый ни с чем рывок к созданию изображения человека в его естественной жизненности и силе. Герои его картин живут, их действия величественны, их позы и жесты, чему поздний Ренессанс придавал такое большое значение, в своей непринужденности свидетельствуют о глубо-
рис. 91, 92
кой духовной наполненности моделей. То, к чему он стремился, было полностью осознано и развито дальше лишь в эпоху Возрождения

(Кватроченто) художником С. Джиованни Мазаччо (1401-1428). На его полотнах изображены крепкие и округлые тела. Они уверенно двигаются. Оба фактора -пышная телесность и мужественность внутреннего движения, выраженные в сильных функциях, предполагали наличие интенсивной работы по созданию этюдов обнаженной натуры и обеспечили Мазаччо восхищение художников итальянского Возрождения, которые стали ему подражать.
Лишь Леонардо да Винчи (1436-1519) систематически изучал единство причины и следствия на службе выразительной функции. Он объяснил процессы, возникающие в двигательном аппарате человека, с точки зрения ана томии и физиологии как механические движения, однако не ограничился только внешним, простым оптическим восприятием. Аффектное движение являлось для него осмысленным выражением духовного поведения. Поэтому в своих „Правилах художника" он предостерегал: „Фигура, которая лучшим образом выражает движение своей души с помощью жеста, заслуживает наивысшей похвалы". (13). „Картина или написанные фигуры должны быть созданы таким образом, чтобы те, кто их будет рассматривать, легко определили бы по их виду, что происходит у них в душе". (14). „Хороший художник должен рисовать две основные вещи: человека и движения его души. Первое -легко, второе же - трудно, так как оно должно быть выражено с помощью различного положения конечностей, рис. 93
91
Джотто ди Бондоне, 1266-1337 Пробуждение Лазаря (1303-1337/6) Фреска Падуя, часовня Арена
Великолепные фрески мастера, являющиеся поворотным пунктом для всей европейской живописи, обязаны своей волнующей изобразительной силой тому, что художник обратился к реально видимым фигурам в их объемной пластичности и, прежде всего, раскрытию их глубокого внутреннего мира с помощью выразительных поз и жестов.
92
Мазаччо (настоящее имя Томмасо ди Джованни Гуиди), 1401-ок. 1428 Денежный оброк, фреска их цикла „Житие Петра" (1426), 225 x 598 см Флоренция, часовня Бранкаччи Санта Мария дель Кармине
Только почти столетие спустя новатор Джотто получил настоящего продолжателя в лице Мазаччо, скромно и уверенно двигающиеся фигуры которого стали выдающимся примером для многих последущих художников эпохи Ренессанса.
93
Леонардо да Винчи, 1452-1519 Обнаженные фигуры в действии Коричневое перо, тушь с размывкой, 6,3 x 11 см Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Их многих дневниковых записей Леонардо видно, как он постоянно стремился выявить типичные и выразительные движения, их закономерности в процессе жизни и деятельности. Жесты и специфика деятельности были основными направлениями его исследований. Хотя у правой фигуры отсутствуют все реквизиты совершения работы, мы ясно видим упор левой ноги, чтобы удобно было использовать лом, взятый обеими руками, в качестве рычага.
89
Лучше всего этому учиться у глухонемых". (15). О сохранении равновесия тела, а также о механике поступательных движений Леонардо были сделаны научные высказывания, которые еще полностью сохраняют свое значение и по сегодняшний день: „Средняя точка веса (центр тяжести) человека, оторвавшего одну ногу от пола, постоянно находится над средней точкой ступни" (16). И: „Каждое движение вызывается нарушением равновесия; быстрее всего будет двигаться то, что наиболее удалено от линии своего равновесия (линия тяжести, Г.Б.). Человек, совершающий поступательное движение, будет иметь центр тяжести, расположенный над серединой ноги, которая покоится на земле" (17). Леонардо различал два основных типа движения: „чисто животные телесные акции" и движения, являющиеся зер-рис. 94, 95

калом души. В обоих случаях его интересовало, как благодаря этим движениям обуславливается характер формы.
Лишь в нескольких высказываниях теоретического наследия Альбрехта Дюрера (1471-1528) встает вопрос о доступности понимания функций.
Он был не просто в плену у своих идей о законности гармонического построения формы фигуры. Несомненно, Дюрер внутренне чувствовал строение фигуры так, что мог легко изобразить обнаженную фигуру по воображению. Однако он - как впрочем вообще художники севера - не придавал первостепенного значения живости и убедительности функций, как это имело место в обнаженной натуре художников южных стран, например, у Антонио де Полайло (1429-1498) или у рис. 96
Луки Синьорелли (1441-1523) в форме сжато выраженных физических напряжений. Застои и резкие повороты конечностей, округлостей и натяжений телесных архитектур, находящихся в сильном движении, являются выражением работоспособности тела, выходящей далеко за рамки возможностей модели. Правда, оба итальянца имели возможность в своей стране подробно ознакомиться с внутренним строением тела, благодаря анатомическому вскрытию, изучить строение и функции суставов и форму мускулов. У Дюрера такой возможности в Германии не было. Иначе весьма вероятно, что и в двигательных процессах его фигур была бы заложена та убедительная функциональная выразительная сила, которой он восхищался у итальянцев. Очевидно этот им самим осознанный недостаток более глубокого понима-
94
Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Фигура в геометрических формах с частями тела в поперечном разрезе. Дрезденский альбом зарисовок
95
Альбрехт Дюрер, 1471-1528 Эскиз гравюры на дереве для напечатанного учения о пропорциях, к главе „Сгибание фигур".
90
ния двигательного аппарата и законов его построения повинен в том, что его указания к „сгибанию" фигуры больше являются руководством к действию, чем учебным пособием. В книге IV „Учения о пропорциях" он писал: „Необходимо знать, где ее (человеческую фигуру - Г.Б.) следует сгибать и использовать...
Все что необходимо для такого сгибания, принимается особо во внимание, чтобы любую вещь можно было смело согнуть и поставить в серьезное или привлекательное положение. Ибо для передачи серьезности необходимо мрачное выражение, а для привлекательности приветливое" (18). Сюда, по мнению Дюрера, относились шесть основных функций, чье внешнее проявление он лишь констатировал.
Дидактически решение проблемы движения для него состояло в том, чтобы ввести в механические взаимосвязи фигуру, построенную из геометрических форм.
Проблема простых движений была научно разработана во многих нарисованных им фигурах для изучения пропорций. При этом для нас важным представляется то открытие, что точки, содержащиеся в простых геометрических фигурах и связанные осями, повторяются на фигурах, начертанных с натуры, и изменение их положения маркируется. Система координат, пронизывающая фигуру (вертикаль и горизонталь), показывает отклоняющуюся от этой системы искривленную среднюю ось тела для пояснения всего хода движения и наклоненные вместе с ней оси тела, относящиеся к выделенным фиксирующим точкам контура или к суставным точкам.
Еще в период Возрождения, особенно рис. 97
в тогдашней Верхней Германии, издавалось большое количество работ, авторами которых выступали как художники, так и искусные ремесленники. Цель этих работ состояла в содействии обучению „молодежи, жаждущей ис-
куства". Так, например, ювелир и художник Хайнрих Лаутензак в 1564 году

издал небольшую книгу, в которой он попытался упростить „трудно понимаемого Витрувия и Дюрера".
Он также вывел, базируясь на изображениях Дюрера, функции из изображения пропорций, так, например, застои и смещения направлений ног и тела. Чтобы это показать, нужно было бы, по его заверениям, изображать также и скелет.
У Лаутензака движения также объяснялись не органически функционально, а описывались эмпирически.
рис. 117
Дрезденский альбом зарисовок к рис. 94 и 95
Попытки создания в Германии художественно-дидактических пособий достигли большого подъема с появлением хорошо продуманных и разумно построенных рисунков Дюрера. Никому из его современников и подражателей не удалось даже приблизительно достичь его уровня. Построение фигуры из геометрических форм позволяет двигать их относительно друг друга и делать движения наглядными. Дюрер был сам тем человеком, который острее других ощущал отсутствие той систематической подготовки у „жаждущей искусства молодежи" в Германии, с помощью которой можно было бы освободить искусство от чисто ремесленнической традиции и заменить ее солидными знаниями.
Однако движение стоящей фигуры художник разработал больше на основании абстрактных конструкций,чем из знаний механизма стояния и сохранения равновесия.
96
Лука Синьорелли, ок. 1450-1523 Четыре борющиеся обнаженные фигуры
Мел, 36,8 x 29,5 см
Париж, Лувр
Произведения Синьорелли, в особенности шесть фресковых сцен Страшного суда (начато в 1500 г.) в соборе в Орвието, а также большое количество относящихся сюда этюдов, свидетельствуют об абсолютном владении анатомическим и функциональным построением человеческого тела. Его совершенные знания анатомии человека дали ему возможность создать такие выразительные положения тела, которые позднее воодушевляли Микеланджело.
91
Пожалуй, самым самобытным в его книге было изображение подвижных схематизированных скелетов, названных „эскизными рисунками", основные линии которых потом были покрыты мышцами. Этот метод определения существенных моментов выражения движения и отношения положения точек их суставов с помощью начерченных штрихами фигур, был вновь использован в школе рисования Йохана Даниэля Прайслера (1666-1737) в издании 1750 года.
Художественные и духовные основы барокко с его подвижными фигурами и стремлением придать душевным страстям в жесте самое сильное выражение, обращаются к тенденциям, которые представлял в своих художественных и теоретических работах поздний Микеланджело. Маньеризм сменил стиль изображения достойного и
сдержанного человека эпохи Возрождения. Один из теоретиков маньеризма Джиованни Паоло Ломаццо (1538-1600) сообщал следующее о Микеланджело: „Рассказывают, что однажды Микеланджело дал одному из своих учеников, художнику Марку де Сиена, следующий совет: де Сиена должен был нарисовать фигуры пирамидально, змеевидно в двух или трех положениях. В этом, мне кажется, заключается тайна живописи, так как высшая грация и легкость, которыми может обладать фигура, сказывается в выражении ее движения: это художники называют духом фигуры. Чтобы выразить это движение, лучшей моделью является пламя огня, так как оно имеет остроконечность, конус, которым оно как бы разрезает воздух, чтобы подняться в свою собственную сферу. Все это можно выполнить дво
яким путем - либо так, чтобы конус пирамиды, являющийся ее самой острой частью, был направлен вверх, а база, ее самая широкая часть, находилась внизу, как у огня, или наоборот, чтобы база была вверху, а конус внизу. В

первом случае ширина выражается с помощью ног или платья фигуры, сужающейся кверху, подобно пирамиде: показом одного плеча, прикрытием или укорачиванием другого, наглядно показывается, как поворачивается тело. Во втором случае самое широкое место фигуры дается вверху. Это достигается путем изображения или обоих плеч или обеих рук, но показывается одна нога и прикрывается другая, иногда обе, в зависимости от того, что умелый художник считает наиболее подходящим для выражения своих намерений...“ (19).

Сравнение движения фигуры с дрожа-

97

Генрих Лаутензак, 1522-1590 Иллюстрации из „Инструкции к правильному пользованию циркулем и наугольником ... и пропорции людей и лошадей" (1564)

Главное в функциональном выражении определяется с помощью подвижных схематических скелетных форм. Попытка, пожалуй, единственная в Германии, которой был сделан важный шаг в этой области, вышедший за рамки созданных Дюрером пособий.

92

щим пламенем, переворачивание пирамиды действительно достаточно характеризуют намерения маньеризма и отмечаются как максима при изображении многих фигур в произведениях Микеланджело, Джовани да Болонья („Похищение сабинянок"), Аньоло Бронзино, Якопо да Понтормо, Пармиджанино, Россо Фиорентино, Лука Камбиазо, Таддео Цуккари, Эль Греко и других мастеров. Период барокко обогатил подготовку художников, появилось большее количество учебников, причем, в соответствии с эстетическими потребностями этой художественной эпохи, обращалось особое внимание на изображение действий и внутренних движений. Это относится к работам Гёре „Практические указания по общей живописи 1678 г.“, к интересному „Введению в высшую школу живописи" Самуэля Хоогстре- рис. 98
тена (1678), к „Фундаментальному пособию по искусству рисования" Герхарда де Лайресса (немецкий перевод 1705), „Немецкой Академии" Йоахима де Сандрарта (1765), а также к учебнику „Об искусстве живописи и рисунка" Хенри Тестелина (1648).

Нет необходимости рассматривать далее правила, разработанные в период барокко, и академические учебные работы того времени. Они учили только тому, что Леонардо уже давно познал, и чего добился упорной систематической работой.

После барокко стремления художников к функционально обусловленному выражению не прекратились.

Литературное движение „Штурма и натиска" охватило также и изобразительное искусство. Примером может служить творчество швейцарского художника Йохана Хайнриха Фюсли рис. 99
(1741-1825), чьи работы по теории искусства выходили в 1801 и 1820 гг. в Англии, которую он избрал своей второй родиной. Он создавал свои фигуры в страстном стремлении передать свободу движения, что соответствовало его склонности к фантазированию. Эта опора на воображение, в ущерб непосредственным наблюдениям явилась причиной того, что в конце концов, он намного преувеличивал функцию движения фигур, придавал фигурам почти судорожный героизм и заряжал их тревожной динамикой.

Однако классицизм приглушил гротесковые явления Ренессанса и ослабил в произведениях изобразительного искусства конвульсивные функции барокко, которое драматизировало и па-тетизировало фигуру, даже занятую „нормальными" действиями. Классицизм вновь придал функции умерен- рис. 9
98

Жерар де Ларесе, 1641-1711 Изображение рабочих движений из „Фундаментального руководства к искусству рисования" (нем. 1705)

Такие рисунки скорее являлись образцами для копирования, чем научной информацией о законах движения человека. Следует также иметь ввиду, что с приходом барокко система художественной подготовки перешла в академию и

теперь, вместо ремесленнической передачи знаний и навыков от учителя к ученику, при обучении в качестве пособий стали использовать учебники.
7-1233
93
ность, спокойствие и величие. В период романтизма не происходило дальнейшего „замораживания** движения, обусловленного физическими и психическими процессами, а также функциональным выражением. Напротив. Не в последнюю очередь, благодаря передаче функций движений, как мы видим на примере мужской обнаженной фигуры Рунге, тело превратилось в выразительный этюд обнаженной модели. Конечно, и другие, более важные для романтизма цели напластовываются на эти моменты: так, например, повышение ценности цвета, с помощью которого романтизм стремился выразить свои глубокие чувства к природе. Этому были посвящены и основные теоретические исследования эпохи романтизма. (Цветовой шар Рунге появился в 1810 году). Кроме книг по анатомии для художни
ков, искусство XIX века не выдвинуло никаких принципиально новых взглядов на функции как средство художественного изображения.
Однако стремление оказать сопротивление официальному, услужливому и помпезному искусству вильгельмов-ской эпохи и салонному искусству Франции заставило некоторых художников сформировать свое направление, отточить свое мастерство и подкрепить практику теоретическим анализом. Здесь следует назвать два имени: немецкого скульптора Адольфа Гильдебранда (1847-1921) и французского художника Анри Матисса (1869-1954).
В своей работе „Проблема формы в изобразительном искусстве** (1913) Гильдебранд убедительно подчеркнул, что он будет воспринимать все движения и изменения положений тела как выра
жение внутренних процессов, которые через чувства сообщаются телу. Он составил „перечень признаков этих процессов и четкость выражения их функ-ций“, представляющих „ценность... как выражение связи между человеком и внешним миром** (20). Функциональное выражение в самом широком смысле - от биологической формы до телесного действия, по Гильдебранду, инспирирует наши представления о проиессах движения. Тем самым, Гильдебранд пришел к важному заключению: „Так становится понятным, что отсутствие в художественном изображении процесса движения в том же виде, как он происходит в природе (подчеркнуто автором) совсем не замечается. Этот феномен доказывает, что неподвижная натура столь же выразительна, как и подвижная. Рука в состоянии покоя понимается и пода-
99
Йоханн Гейнрих Фюсли, 1741-1825 Сон Сократа
Мел с выделением белого на коричневой бумаге, 47,8 х 32,1 см Берлин, Национальная галерея, кабинет медных гравюр и собрание рисунков
Функционально-экспрессивные фигуры швейцарского художника в образно-эстетическом отношении уходят корнями в литературное движение „Бури и натиска**. Этим объясняется и их фантастически преувеличенная моторика. Примечательным у нашего примера призрачно парящей фигуры является объединение прижка с большим размахом рук, сильно возвышенной точки зрения и точно проработанной архитектонической структуры тела, напоминающей современное представление о функциях движения и динамике человеческого тела.
94
ется точно таким же образом, как рука в действии" (21).
Из всего этого следовало, что характер функции можно определить уже по форме, находящейся в состоянии покоя. „Органическое тело воспринимается как комплекс форм, которые несут отпечаток функциональных возможностей" (22).
Этим Гильдебранд указал на важный аспект проблем, заключающийся в том, что мы „можем представить" себе все формы в действии (подчеркнуто автором) именно из ощущения органической жизни.

И эта способность представлять функцию освобождает нас в конечном счете от постоянной зависимости от модели и от ее состояния. Для Гильдебранда это было теоретическим оправданием его творческой деятельности, в процессе которой он размышлял о зна
чении функциональной формы в отличие от поэтизированной вычурности скульптуры.
Независимо от него, идею художественно-формальных значений до конца разработал Матисс. Он, как замечает Алпатов, в своей картине „Танец" (1910) дал новое, несвойственное классической живописи толкование движения. В этом произведении, написанном по заказу московского любителя искусств Щукина, Матисс на обнаженных телах цвета киновари наметил еще суставы как основные точки движения. Резвость танцующих напоминает танец Сатира, изображаемый на греческих вазах.
Позднее же, когда Матисс гравировал обнаженную натуру для „Поэзии" Малларме (1930-1932), тело утратило свою артикуляционную подвижность в суставах, а его образные порывы и по-рис. 100
вороты стали символом чистого ритма движений, символом непрерывного процесса. Эта тенденция, в конечном итоге, находит свое завершение во фреске „Танец" (1932-1933), сделанной для американца д-ра Барнеса, а позднее и во многих его цветных вырезанных фигурах, которые обладали не большим смыслом, чем орнамент на обоях. Таким образом он превратил действие и функцию в широкий поток ритмов „в себе", независимых от характерных для модели движений.
Мы видим, как объективное функциональное содержание может получить абстрактное толкование, к которому Матисса побудило знакомство с русским балетом. Он переработал новые впечатления и воплотил их с высшей степенью художественной простоты.
Шаг за шагом, с трудом подходил он к этой ступени совершенства. Совершен-
100
Анри Матисс, 1869-1954 Иллюстрация к „Поэзии" Малларме (1930-1932)
Офорт
Устремляющаяся вперед фигура не достигла еще той степени чистоты движения, к которой стремился Матисс в своем монументальном произведении „Танец", выполненном для американского заказчика, или в своих вырезанных из черной бумаги силуэтах, выражавших „ритм в себе", которые он создавал в конце своей жизни. В этом офорте еще объединены телесность, объемность и функция. Сильная жестикуляция, резинообразные сгибы и вздутые объемы противоречат друг другу.

ство, которое он создавал на основе живого созерцания, давалось ему нелегко. В своем творчестве он постоянно ориентировался на природу.
Мы не можем начинать с того, на чем остановился Матисс. Естественное движение и для нас является все еще источником для учебы. Только так мы сможем кое-что узнать о функциональных закономерностях. Только так мы можем постепенно изучить ремесло художника и понять, как выражение естественной функции может стать художественной правдой.
Функция как средство художественного изображения в наши дни нисколько не устарела. Ведь и сегодня для многих художников важно пробудить в зрителе страстное волнение, чувство встречи с самим собой.
Здесь следует остановиться на двух примерах. Вилли Зитте (1921) пытался рис. 151, 152
стремительный неукротимый пульс наших дней передать в „лихорадочном" языке художественной формы.
Вернер Тюбке (1929) заставляет фигуры, теснящиеся на изобразительной плоскости картины, выражать себя через экстатические, почти судорожные жесты, передающие насыщенное сложными проблемами содержание картины. Все фигуры активно действуют и также как в „Рабочем классе и интеллигенции" выражают свое внутреннее волнение, являющееся результатом осознания ими их исторической миссии.

Оба художника учат нас, что историческое художественное восприятие, которым мы, например, обязаны футуризму или позднему Ренессансу, в процессе видоизменения может повышать уровень художественного выражения содержания картины.

3.3.

Особые художественные проблемы

Перечень исторических примеров предыдущего раздела, не связанных хронологической последовательностью, дает некоторое представление о специфике этой художественной проблематики.

Во-первых: функциональное содержание фигуры не ограничивается только

- как учат нас примеры ранней и поздней греческой классики и Леонардо
- механическим, физически целесообразным действием, как, например, стояние, сидение, лежание, передвижение и рабочая деятельность. За кажущимся чисто физическим действием угадывается также и психическая сторона, которая уже требует весьма дифференцированного способа наблюдения.

101

Фрагмент рисунка автора на стенной доске к проблемам статики (1974)
Общая длина 7м

Горизонтальные оси, расчленяющие ось симметрии тела, вновь используются для разработки положения: опорная нога - нога, несущая меньшую нагрузку, чтобы продемонстрировать закономерное поведение при изменении статических условий: уменьшение опорной площади влечет за собой изменение положения центра тяжести. (Правая сидящая фигура не имеет непосредственного отношения к этому вопросу).

96

На уровне элементарных физических функций, фигуры сидящие или стоящие похожи друг на друга. Однако они уже значительно модифицированы благодаря внутреннему состоянию модели: одно состояние характеризуется как усталое и изнеможенное, другое - свежее, бодрое, внимательное, напряженное. Сидячие положения уже поэтому различны. Одна только потребность модели занять наиболее удобное положение покоя, влечет за собой различные варианты посадок.

Мы обозначаем комплексность физических и душевных движений как выразительные движения в более широком смысле, чем манеры. Манеры, характеризующие личность, мы позже разберем подробнее. Однако на этом месте необходимо указать на то, что при изучении функции ее нельзя

разлагать на рис. 225, 236, 237, 259

чисто физическую и чисто психическую. При изучении функции не должно быть дуализма физического и психического.

Выразительные движения в более узком смысле, такие как: мимика лица, жесты (прямое выражение) будут также разобраны позднее отдельно.

Во-вторых: функция как механическое движение и манеры в их внешне-внутренних связях являются носителями действий и значения фигуры.

Лишь в ясных мотивах движения раскрывается значение красивой человеческой внешности, совершенство физического бытия, физическая и нравственная культура личности.

Понимание внутреннего смысла физического жеста человека требует интуиции, которая будет тем тоньше, чем лучше художник будет знать модель.

Он учится музыкально воспринимать ход движения тела, понимать значение настроения, выраженного в линейном потоке тела, познает единство объективных научных взглядов и субъективных переживаний.

Мы будем изучать закономерность функции фигуры в покое и движении. Сюда относится выяснение условий, необходимых для сохранения равновесия (статика) и его нарушения (динамика).

В-третьих: при разработке функций мы будем охватывать фигуру комплексно, т. е. исходя из целого, определять членение, пропорциональность и функциональность, из общего процесса движения определять положение, место и значение отдельных участков тела.

С этим связано повторение и закрепление знаний пропорций; упражнения по рис. 101, 102
102
Из книги Готфрида Баммеса „Фигура человека" (1964) Статическоедюстроение контрапоста генетическим методом
Развивающимся (генетическим) методом автор в своих учебниках и на уроках строит положения спокойной и динамично подвижной фигуры на основе закономерных отношений между центром тяжести, перпендикуляром тяжести и опорой. Здесь на примере фигуры в контрапосте он демонстрирует закономерные изменения положения тела от ступни до макушки, будучи убежденным, что только понятое внутреннее построение, а не какие-либо схематические линейные каркасы, дает возможность практического его применения.
97
этой теме приобретают смысл тогда, когда они учитывают полученные ранее знания и не допускают потерю навыка.
В-четвертых: мы не будем предоставлять воле случая выбор средств осуществления замысла и манеры исполнения. В зависимости от намерения и цели, с которыми мы проводим изучение функции, мы оценим и сознательно выберем те средства воплощения и манеру исполнения, которые могут средствами формы выразить содержание максимально исчерпывающе. Здесь необходимо понять, что накапливание фактов и оценок в процессе художественного освоения действительности - есть только одна, объективная часть творческого процесса. Столь же важно найти для субъективного участия в функции адекватное художественное выражение, графический знак функций вытягивания, опускания, усталости, напряженности тела и т. д.
Процесс выбора средств исполнения протекает одновременно и в тесной взаимосвязи с познанием функционально главного.
В-пятых: несомненно, что с формированием способностей к наблюдению, т. е. к целенаправленному восприятию объекта, тренируется также зрительная память на протекание функций. Однако совершенно недостаточно довольствоваться только наблюдением, зависимым от модели. Только практика доказывает, что по-настоящему познано в существенном, в закономерном, во всех своих взаимосвязях. При частичном и оторванном от модели представлении, владение навыком фиксирования функций следует проверить практическими заданиями на раз
витие представлений памяти и воображения. В этом случае можно стимулировать у учащихся склонность к фантазированию, сочинительству. В интересах формирования художественных концепций необходимо развить навыки для того, чтобы уметь создавать и без модели подвижные фигуры, убедительные в функциональном отношении.
103
Подвижная функциональная модель
Возможность фиксирования многих движений дает особое преимущество для прослеживания связей и отношений основных масс, а также элементарного выражения движения.
Работы самодеятельных художников Фольга, прибл. 20 см
104
Рисунок фаз построения контрапоста
Фигура с синей штриховкой показывает исходное положение стояния на двух одинаково нагруженных ногах, фигура с красной штриховкой - уровень изменения всей фигуры при односторонней опоре.
Работа студента, начало 1-го семестра, 29,7 х 42 см
105
Разрезанная контрапостиая фигура
Вырезанные фигуры расчленены на простые геометрические формы. Участки расположены в соответствии со статическими закономерными отношениями центра тяжести и опоры.

Работа самодеятельного художника, упаковочная бумага, прибл. 30 см
98
3.4.
Упражнения для разработки фигуры в покое и движении
Исходным пунктом данных упражнений является стоящая фигура. Как функциональное событие стояние имеет много разновидностей - от стояния на обеих ногах без и со смещением центра тяжести - до стояния с увеличенной площадью опоры; от односторонне нагруженного стояния -до стояния с точечной опорой. Варианты не могут быть исчерпаны. Почему мы начинаем со стоящей фронтальной фигуры? Такое исходное положение самое характерное. В этом положении отдельные участки тела находятся в наиболее простом отношении друг к другу. В этом положении также имеет место минимальное укорачивание фигуры. Связь с пропорци-рис. 57-62
ями создается непосредственно. Мы вынуждены охватить это явление с наивысшей точностью, которая не допускает потери четкости решения отдельных задач. В равной степени мы должны обращать внимание на все части, не забывая о целом. Стоячее положение лучше всего указывает на недостатки в рисунке, в анатомическом понимании и в определении соотношений равновесия.
По немногим замечаниям видно, что кажущееся простым совсем не просто. Если затем степень сложности будет еще увеличиваться за счет односторонней нагрузки и разгрузки, как при положении ног - опорная нога - нога, несущая меньшую нагрузку, - которое является основным звеном изображения подвижного положения покоя, то необходимо принять все меры, чтобы достичь законченного результата.
3.4.1.
Контрапост
3.4.1.1.
Исследование функций и методических средств для разработки контрапоста
Сначала мы концентрируемся на плодотворном функциональном мотиве контрапоста (положение - нога, несущая меньшую нагрузку, - опорная нога), при котором одна нога из потребности временного расслабления переносит груз тела на другую ногу в результате смещения центра тяжести. Эффективным учебным средством для разработки такого положения тела являются небольшие подвижные функциональные модели в анфас и профиль, члененные фигуры, которые мы теперь можем изготовить совер-рис. 103
99
шенно аналогично составным фигурам на пропорции. Эти фигуры представляют собой механически подвижные соединения, (рис. 103)
Несмотря на некоторые возражения, это вспомогательное средство пригодно для того, чтобы побудить нас к более интенсивному практическому занятию с пропорциями, к определению положения подвижных точек тела, к внимательному анализу основных и вспомогательних форм. В своей замечательной статье „О театре марионеток" Хайнрих фон Кляйст прославил убедительную силу и грацию элементарного движения. Члененная фигура не знает кривляния, „оно появляется, как вы знаете, тогда, когда душа (vis matrix) находится в какой-нибудь другой точке, а не в центре тяжести движения. Нам известно, что по мере того, как в органическом мире отраже ние становится темнее и слабее, грация в нем выступает сильнее и лучистей" (24).
Сравнение Кляйста указывает на методическую пользу члененной фигуры и узаконивает ее значение. Кроме решения связанных с нею эстетических проблем, появляется возможность для изучения и контроля отношений пропорций, основных масс друг к другу и промежуточных форм. Отдельные положения движения механически повторяют те же самые процессы, что и живая модель в целом. Они выясняют выражения движения. Все основные статические и анатомическо-функциональные изменения можно установить фаза за фазой на члененной фигуре. Эти изменения практически повторяют живую

модель. Однако разумным их использование будет лишь тогда, когда закономерные процессы будут также
выяснены научно. Для понимания контрапоста дается следующее дидактическое вспомогательное средство в форме разрезной пропорциональной фигуры. Подготовленные в разделе 2.4.3. вспомогательные средства будут использоваться и в дальнейшем, для чего пропорционально разделенные участки, как при подвижном пропорциональном штампе, разделяются на голову, шею, квадрат грудной клетки, брюшную промежуточную форму, тазовую трапецию и стопы. У колена связность ноги воспринимается как целое. Прежде чем построить из этого контрапост в самом подлинном смысле слова, целесообразно линейно указать контур пропорциональности фигуры, стоящей на обеих ногах, ее центр тяжести и перпендикуляр тяжести. Следующие затем статические изменения, как, на-рис. 104, 105
106
Линейно-плоскостные функциональные этюды контрапоста по модели
Особенно важно получить ясность в вопросе смещения центра тяжести. Здесь подчеркнуты акценты в связи с простыми геометрическими элементами форм.
Работа студента, 1-й семестр, Карандаш, 42 х 59,4 см
100
пример, смещение центра тяжести над остаточной опорой, положение опорной ноги, опускание таза будут, благодаря возможности сравнения с условиями стояния на обеих ногах, тем более очевидными. После такой подготовки можно начинать непосредственное графическое построение фигуры.
Первый этап построения: от середины остаточной опоры чертится вертикально вверх перпендикуляр и с его помощью обозначается новое положение центра тяжести.
Второй этап построения: бедренная трапеция перемещается своим центром тяжести до совпадения с новым центром тяжести. При этом следует обратить внимание на наклонно-опущенное положение таза на неопорной стороне.
Третий этап построения: колонна опорной ноги вводится между бедрен-рис.
105
ной трапецией и нагруженной плоскостью ступни. Должны четко выделяться особо выраженное наклонное положение ненагруженной ноги и акцент большого вертела.
Четвертый этап построения: нога, несущая меньшую нагрузку, вводится между опущенной стороной таза и полом. Четким должно быть закномер-ное компенсирующее положение вследствие укорачивания дистанции бедро-пол (например, боковое положение ноги, несущей меньшую нагрузку).
Пятый этап построения: промежуточная форма живота располагается над бедренной трапецией таким образом, чтобы она со средней оси перекрыла нагруженную сторону бедра (застой), а на противоположной стороне образовала растяжение (зияющий угол).
Шестой этап построения: соответству
ющим расположением квадрата грудной клетки продолжается тенденция к искривлению средней оси тела. Необходимо обратить внимание на растяжения и перекрытия в промежуточной форме живота! Важным для поддержания равновесия является положение яремной ямки над центром тяжести. Должно быть отработано С-образное искривление от лобковой кости до яремной ямки, так как поясничный участок позвоночника (поясничная ножка) в результате неподвижного соединения с тазом должен вначале повторять наклоны таза. Лишь верхняя часть позвоночника может компенсировать наклон благодаря обратному выгибу над стороной стоящей ноги.
Седьмой этап построения: шея и голова приводятся в вертикальное положение относительно движения грудного отдела позвоночника.
Работа самодеятельного художника, литографский
мел на упаковочной бумаге,
42 х 59,4 см
107

Функциональные этюды контрапоста, созданные по модели в плоскостной манере
Знания статических положений используются более свободно. Работа самодеятельного художника Черный мел на упаковочной бумаге, 42 х 59,4 см
108
Усиление выражения движения и взаимосвязи с телеснопространственными компонентами
Опираясь на плоскостное изображение, в этой фигуре подчеркиваются выступающие и отступающие объемы.
101
Восьмой этап построения: прорисовываются руки.
Если такой порядок построения не соблюдается, то не будет видно, насколько закономерно одно соединяется с другим. Вырезанная контрапостная фигура должна наглядно представлять все основные функциональные процессы в отдельности и движение всего объема фигуры в целом. Тоже самое достигается и с помощью печати пропорциональным штампом.
Эти же этапы необходимо соблюдать и на первых стадиях построения рисунка. Аналогичный подход к функциональному явлению контрапоста может также иметь место в форме двухцветного фазового рисунка. К подготовительным функциональным этюдам одного и того же предмета тут относятся этюды с модели, привязанные рис. 106, 107, 108
еще к вспомогательным конструкциям и упомянутым выше этапам построения. Схематические формы отступают назад, не исчезая совсем, так как они выполняют особую задачу сохранения акцентов и выявления соотношения масс. Теперь сюда прибавляется выработка чувства сбалансированности в статичном положении, опробирование способности к самоконтролю и исправлению на основе приобретенных знаний, кинестетическое чувство напряжения и разрядки, нагрузки и разгрузки.
Наша цель состоит, прежде всего, в применении полученных знаний к формировании навыков в графическом создании статических закономерностей контрапоста и связанных с ним изменений всей фигуры - при работе с моделью, а также и без нее. Смещенные оси фиксируются, пункты и контрпункты на основании знания общих процессов соотносятся друг к ДРУГУ, учитываются взаимосвязи форм. Лишь на такой солидной основе более свободная работа с моделью может принести свои плоды.
3.4.1.2
Свободные функциональные этюды и средства их воплощения
Свобода в выполнении заданий состоит в постепенном отказе от вспомогательных конструкций. Предадимся сильнее восприятию музыкального выражения всего облика, позволим себе более легкую манеру исполнения и постараемся „забыть" научный анализ (потому что он, как само собой разумеющееся, постоянно „под рукой"). - Но мы ни в коем случае не выбрасываем за борт разработанное до сих пор. Этот рис. 107

109
Быстрое восприятие различных контрапостных положений.
Ценное упражнение на легкость исполнения полусухой кистью на более крупном формате
Работа самодеятельного художника Гуашь на рисовальной бумаге, 42 х 59,4 см
ПО
Этюд по модели в положении покоя
Боковой свет был использован для того, чтобы воспроизвести на плоскости телесность с плавным переходом в четкой последовательности форм.
Работа самодеятельного художника Акварель и кисть на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
111
Усиление пространственных компонентов при изображении подвижно стоящих фигур

Рисунок свидетельствует о склонности автора к экспериментированию. Он пытается с помощью ослабления графической структуры добиться плавного перехода фигуры в фон рисунка, то есть связать фигуру с простанством.
Работа вольнослушателя Фломастер на бумаге, 29,7 х 42 см
102
103
переход к комплексному воплощению телесного и душевного движения, к характеристике человеческого поведения составляет всегда значительные трудности. С ними мы можем справиться с помощью увеличения формата бумаги и материала с широкой рисующей плоскостью. Ширина мела используется таким образом, что при одном движении на бумаге остаются большие массы и исполнение приобретает особую определенность там, где происходят функциональные события. Исполнение должно быть открытым и воздушно-легким, чтобы позднее не отрезать пути к телесности.
Воздушность не означает отказа от стабильности формы. Она скорее должна облегчить комплексное воплощение - отсюда и преимущественно плоскостный подход. Во время упражнения нужно следить за тем, чтобы рис. 108
правильно использовался материал. Узкие, острые формы получаются „сами собой", благодаря тому, что с одной стороны мы мел слегка приподнимаем, а с другого конца немного больше нажимаем. Контрастные пары типа: открыто-закрыто, мягко-жестко, острый-круглый, маленький-большой создают напряжения в графическом исполнении. Мы пробуем, как путем легкого поворачивания мела без отрыва можно нанести массу руки, ноги или головы. Чтобы в кратчайшее время сконцентрироваться на главном, мы откажемся от линейных набросков. Эти навыки будут крайне необходимы для быстро меняющихся функций.
В зависимости от уже имеющихся рисовальных навыков не следует слишком жестко настаивать на плоскостной реализации проблемы контрапоста, рис.
111
Так, например, при наличии особого желания карандашом или шариковой ручкой можно проследить первые пересечения, которые необходимы для телесно-пространственных изображений. Если же наши намерения будут нацелены на то, чтобы несколько фигур оснастить более конкретно объемами, то следует обратить внимание на обеспечение и первых пространственных отношений путем дифференцирования размеров, созданием пространственных зон и пересечений от фигуры к фигуре. Такие намерения мы не хотим категорически пресекать, однако главная цель этого этапа упражнений не должна отходить на задний план.
Взаимосвязь целого, ритм и музыкальный ход поступательного движения, понимание функционального главного должны все сильнее пронизывать учеб-
рис. ПО, 112, 113
112
Освоение быстро меняющихся сидячих положений „почерком кисти". Развивается чувство ритма и взаимосвязи процесса движения. Обратите внимание на хорошую расстановку на листе!
Работа студента, 1-й семестр Акварель на рисовальной бумаге, 42 х 59,4 см
104
ную работу, а также учащиеся должны пробовать отображать отдельные части или целое по представлению. Функциональные этюды, выполненные с помощью круглой, хорошо наполненной акварельной кисти, могут дать великолепный результат в противовес точечному фиксированию мелкими частями. Прежде вего, они способствуют созданию музыкального целостного восприятия выражения движения и выразительного движения, а также молниеносному фиксированию быстро промелькнувшего движения. Особенно это относится к главному в выражении движения, к интуитивному пониманию быстрой последовательности движений, а также к формированию навыка технического воплощения обоих моментов. При этом надо учитывать следующие рабочие указания.

- Соотноси размер фигуры с размером кисти. Одним единственным нажимом кисти ты должен сразу же выжать (буквально!) ширину верхней части туловища или другого раздела.
- Не составляй фигуры из отдельных нажимов кисти, иначе получится „размазня". Смотри внимательно на модель, нажимай в соответствии с контуром формы, не отрывай кисти, наблюдай дальше, наноси все в ритмической последовательности - ослабления и усиления нажима, усиления и ослабления - до тех пор, пока не оторвешь кисть лишь у кончика ноги. Не забывай, что каждый нажим кисти, каждое усиление, каждое ослабление, каждое сужение, каждое расширение имеют определенное значение - они выражают объем.
- Рисунок необходимо закончить в течение одной минуты. Если модель из- рис. 110, 112, 113
менила положение, закаiгчивай начатое по памяти.
- Не огорчайся от начальных неудач. Навык писать фигуру кистью приобретается в упорных упражнениях. Если ты владеешь средствами, то упражнение будет доставлять тебе радость.
- Набирай полную кисть краски, пока она не перестанет впитывать ее, иначе тебе придется постоянно отрывать кисть, и она не будет мгновенно реагировать на нажатие твоей руки.
- Держи акварельную краску (не гуашь) очень прозрачной и жидкой. Слишком сильная концентрация краски лишает фигуру возможности вписаться в белый цвет бумаги.

Легкой воздушности в тех же самых целях можно очень хорошо достичь также и на более крупном формате. Для тех тренирующихся, кто из-за робости и точности не позволяют себе рис. 109
113
Рабочие движения
Работа на чистое воображение в технике письма кистью. Придуманный мотив - субботник с большим количеством участников. Этюды кистью стараются связать большое количество фигур в общий ритм трудового процесса.
Работа вольнослушателя Акварель, кисть и губка на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
105
рисковать и постоянно выписывают незначительные детали, рекомендуется использовать кисть из щетины, с помощью которой они смогут пользоваться полусухой гуашью. В моторных движениях всей руки фигура создается из центра и разрабатывается ритм формы. Этюд, созданный кистью, должен оставаться как бы незавершенным, „дышать", он не должен превратиться в силуэт!
3.4.1.3.
Свободные функциональные этюды с тенденциями материальнопространственного изображения
К проблемам овладения функционально обусловленным ритмом формы и проникновения в поведение модели прибавляется и проблема ритма тела в пространстве. Мы постепенно отказы-рис. 111, 114, 108
ваемся от схематичности фигур предыдущих упражнений и начинаем расширять фигуру в ее выразительной способности. Телесность возникает благодаря учитыванию возвратно-поступательного движения тела в пространстве. Для достижения этой цели можно решиться на графическое уплотнение переднего пространственного плана тела и ослабление задних планов.
Работа с плавным переходом фигуры в фон рисунка, который, тем самым, становится носителем пространства, уже приводит к их соединению. Ослабление и уплотнение графической ткани для начинающегося синтеза тело-пространство имеют то преимущество, что мы вынуждены рассматривать тело на этапах его вторжения в пространство. Таким образом, мы учимся абстрагироваться до этого рис. 115, ПО, 111
главного в решении задачи тело-пространство и не обращать внимания на случайности соотношений света-тени. Если из раздела 2.4. мы поняли

примеры изображенных основных черт разработки функциональных проблем (цель, специфика задач, планирование и решение выбора метода, логическая последовательность, систематика, использование средств и т. д.), то мы без труда получим смысловое применение и для других функциональных явлений как, например, сидячая фигура, а также фигура, находящаяся в повседневных, рабочих или выразительных движениях. Следующие проблемы будут преимущественно объяснены на изображениях.

114

Контрапостно подвижная группа фигур с более сильно отработанной телесностью

Подчеркивание функционально подвижного напряжения опорной ноги (особенно правой фигуры) и степень ее контрастности по отношению к мягкой и согнутой, проложенной легким тоном ноге, несущей меньшую нагрузку, создает впечатление, что нагруженная сторона расположена впереди, а разгруженная - сзади. Задача усложняется тем, что изображено несколько фигур, которые в эскизе стоят не изолировано друг от друга, а поставлены с помощью пересечений, различий в размерах и построения пространственных зон в первые пространственные связи. Работа самодеятельного художника Шариковая ручка, 21 х 29,7 см

115

Сокращенные средства изображения фигуры в движении

Внимание концентрируется на функционально нагруженной, напряженной стороне тела (левой), а также на мелодичном звучании связанного с этим движения формы. Найден хороший синтез вещественной правильности и личной интуиции.

Работа самодеятельного художника Перо на бумаге, 21 х 29,7 см

106

3.4.2.

Сидячие положения

Для разработки функций при сидячих положениях необходимо рассмотреть следующие основные задачи:

Первое: при подготовке к решению проблемы необходимо выяснить, какие изменения происходят в сидячих функциях относительно пропорций, статики и анатомически-функциональ-ного начала, что делается с помощью модели, подвижных члененных фигур или оттисков с пропорционных штампов в профиль. Как и при изучении пропорций в стоячем положении так и здесь, мы уделяем внимание соотношению объектной и основной фигуры. Чисто объективные исследования различных сидячих положений (пропорциональные, функциональные и статические измерив 116-119

нения) сопровождаются охватом комплекса сидящих фигур внутри четырехугольной плоскости изображения, задача, с которой уже связаны указания на более поздние скромные изобразительные решения.

Второе: графические исследования для изучения на живой модели проводятся с проникновением в психическое значение выражения различных сидячих положений. Затем следует применение и дальнейшая переработка полученных знаний о статике, приобретение навыков напряженного графического исполнения, например, из пересечения линии и плоскости, изучение поведения и соотношений основых масс друг к другу.

Третье: используются опыт и навыки, приобретенные в предыдущем упражнении, разучиваются сидячие положения в функциональных взаимосвязях, расчленяются фазы движения. Мы выбираем новое средство воплощения (например, трифельную технику) в соответствии с размером фигуры и взаимосвязью с движением. Каждое положение должно содержать четко различимую физическую и психическую тенденцию.

Четвертое: разучивается написание быстро меняющихся сидячих положений с помощью кисти, а также охват пропорциональности, функциональности и статических особенностей (как в двух предыдущих пунктах).

Развивается чувство ритма и непрерывности процесса движения, закрепляется навык пользования „способной к реакции" кистью для фиксирования быстрых

движений. При этом мы обращаем внимание на эстетический порядок и расположение фигур на листе.
116
Графическое исследование пропорциональности, функциональности и статики на примере сидящей модели.
Основная задача - выяснение отношений основных масс друг к другу.
Работа самодеятельного художника Перо, акварель на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
107
117
Установление связей между отдельными частями и всем комплексом фигуры
Из растягивания фигур в сидячих положениях по высоте и ширине определяется в первую очередь формат рисунка. Сидячие положения дают широкие возможности для „заполнения" формата.
Работа самодеятельного художника Карандаш, 29,7 х 42 см
118
Согласование функционального этюда с художественными задачами
Из оценки размеров сидящей модели сначала определяется формат. На переводную бумагу нанесена одежда фигуры (слева). Работа самодеятельного художника Сангина на рисовальной бумаге, 42 х 59,4 см
119 (стр. 108 внизу)
Соотношение значений объектной и основной фигур как фактор художественного порядка
В соответствии с размерами фигуры по ширине и высоте сначала был выбран формат. Затем учащийся подошел к восприятию комплексности фигуры как силуэта, а на основе размеров формата - к разработке формы основной фигуры. Объектная фигура перед этим не зарисовывалась, чтобы научиться на глаз определять размеры основной фигуры. Работа самодеятельного художника Акварель на рисовальном картоне,
29,7 х 42 см
120 (стр. 109, вверху)
Применение знаний о фазах шага f
Печать с помощью подвижного пропорционального штампа. Вписывание одежды проводится в соответствии с отпечатанными под ней формами тела.
Работа самодеятельного художника Штамповая печать на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
121 (стр. 109 середина) Применение печати с помощью подвижного пропорционального штампа при изображении веселой сцены
Использование подвижного пропорционального штампа для изображения фронтального и профильного положений фигуры дает возможность перейти к первым легким попыткам по изображению конструированных движений Работа самодеятельного художника Печать свободно двигающимся резиновым штампом на формате 42 х 59,4 см
108
122
Декоративная работа, сделанная подвижным пропорциональным штампом.
Работе предшествовало изучение греческой вазовой живописи.
Работа учащейся, печать красной и белой гуашью на формате
29,7 х 42 см
109
Я _ Г>Т1
123
Концентрация на протекании процесса движения
Цель упражнения - приобретение навыков в быстром набросочном изображении функционального выражения движения.
Работа самодеятельного художника Акварель на рисовальной бумаге, 42 х 59,4 см
124
Упражнение в создании набросков мягким грифельным материалом

Цель упражения - поиск характерного выражения различных фаз движений модели.
Работа студента, 1-й семстр, карандаш 6М на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
К фронтиспису стр. 2
Работа показывает, как разумное использование возможностей хорошего владения наполненной акварелью кистью можно самым быстрым образом проникнуть в сущность возникших в воображении характеристик шага. Постоянные пробы, в конечном итоге, приносят успех в изображении выразительного движения.
Работа студентки, 1-й семестр, кисть, акварель, 42 х 59,4 см
ПО
Пятое: следует найти адекватный графический знак для элементарного выразительного значения сидячих положений, взаимосвязь формы и движения, уделяя особое внимание процессу движения. При этом рекомендуется строгий отбор средств, чтобы с помощью немногого выразить возможно больше. Тренируется способность различать главное и второстепенное. Приобретается навык плавной записи „одним росчерком1*.
Шестое: этюды проводятся неотрывно от художественных представлений. Нужно постоянно объяснять, что все упражнения, в конечном итоге, относятся к рисунку. Поэтому формат изображения необходимо определить из размеров объектной фигуры и содержания ее значения. Проводится работа на увеличенных форматах листа, (растягивание) с отработкой больших объ-рис. 119, 122, 120
емов и приспособление одежды к формам тела, чтобы не разрезать их; разъясняется соотношение объектная-основная фигура как фактор художественного порядка.
3.4.3.
Шаг - рабочие движения -выразительные движения
Для разработки функций при повседневных рабочих и выразительных движениях могут быть даны следующие советы: первое: подготовка к новым проблемам предусматривает объяснения по теме динамика. Для правильного понимания и проверки закономерностей в качестве модели можно вновь использовать члененные фигуры или подвижные пропорциональные штампы с положением в профиль. Изображения показывают применение знаний по отдельным фазам шага при печати с помощью подвижного пропорционального штампа. То, что с его помощью можно стимулировать и декоративные работы, показано на рис. 122. рис. 120, 121, 123, 124, 125, 126
126
Выразительный этюд
Работа сделана после посещения театра, во время которого на художника большое впечатление произвела жестикуляция фигуры („Оберон").
Он изобразил ее по памяти.
Работа ученика 10-го класса, перо и тушь на бумаге, 14,8 х 21 см
125
Быстрый охват значения формы теневых партий при боковом свете
В этом упражнении важно фиксирование связи и качества формы выражения движения с помощью наполненной круглой кисти, без отрыва ее от бумаги.
Работа самодеятельного художника Акварель на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
111
Этому предшествовало изучение росписей греческих ваз. Никогда не следует забывать о второстепенных стимулирующих возможностях!
Второе: особенно плодотворное применение находит использование кисти при изображении локальных и выразительных движений.
Третье: при создании функциональных этюдов по модели испытывается важный для набросков грифельный материал, упражнение концентрируется на основных подвижных точках, основных массах и наиболее выразительных движениях.

Темп исполнения при набросках не следует путать с небрежным „примерно". Смысл наброска состоит в охвате главного с наибольшей точностью.
Четвертое: во время упражнения с кистью при использовании бокового света важно быстро охватить движе
ние, использовать теневые стороны для обозначения форм и связно нанести на бумагу в один прием. Мы учимся привлекать к изображению также и активную дополнительную деятельность глаза.
Пятое: комплексное восприятие фигуры очень важно, однако это еще не все. Артикуляции форм, особенности строения корпуса и отдельных частей тела, постижение их со всех сторон и во всех положениях могут стать действительным выражением функции только с помощью основательных знаний и навыков в области анатомии.
Шестое: сила воображения формируется на основе личного опыта работы с моделью и тренировки в изображении по памяти.
рис. 101, 126
3.5
Функциональные проблемы при формировании изображения, представленные с помощью конкретных примеров
В этой главе рассматривались важные проблемы функциональности, поэтому в последующем приводится более подробно разобранный пример применения функциональности при оформлении изображения. Хотя здесь бегло упоминаются проблемы, подлежащие разработке в дальнейшем, такие, как: телесность модели и проблема тело-пространство (см. гл. 4 и 5), - основной задачей нашего примера все же является поиск выразительного движения в соответствии с замыслом.
Прежде чем продемонстрировать становление рисунка от наброска до окончательного варианта на примере „По-
127
Иоахим Тромплер, самодеятельный художник
Изображение пространства как места действия многофигурной композиции
Тема: Дети в зоопарке
Композиция, свободно размещенная на плоскости, построена в ритме действия черно-белых пятен с организацией контраста узких форм - штанг, подвижных фигур обезьян и внимательно слушающей группы детей (поэтому они в большинстве изображены статично). Она представляет собой оригинальное решение темы.
128
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Подруги 1975
Литография пером, 42 x 59,4 см
Свежесть работы основывается, прежде всего, на живом впечатлении от двух молодых девушек в накинутых на плечи куртках. То, что они воспринимаются как пластическое единство и, тем самым, как тематическое целое, объясняется точно найденными композиционными паузами между обеими фигурами и отсутствием мелких деталей. Большое количество открытых, незаштрихованных мест создает впечатление легкости и воздушности.
112
единок на рапирах", следует изложить некоторые основополагающие мысли о соотношении идеи изображения и фигурного этюда. Фигурные этюды, начиная с беглых зарисовок и кончая полной проработкой, с самого начала находятся под влиянием представлений о будущей художественной форме и руководствуются ими. С другой стороны, идею изображения направляют впечатления и переживания, получаемые во время создания этюдов с живой модели.
Так как в процессе творческой реализации этюд и проект многофигурного изображения, в соответствии с их спецификой, редко могут быть освоены учащимися в едином рабочем процессе, возникает потребность разбить его на две фазы, на фазу порядка изображения и на фазу этюда. Художественно эмоционально целостное вопри-

ятие не может отказаться от членения задач и, наоборот, членение всегда должно возвращаться к художественно связному целому. По этой причине не может быть временного преимущества идеи изображения перед этюдом или этюда перед идеей изображения, хотя следует учитывать, что у одного художника сильнее склонность к расчленению, у другого - к соединению. Это подтверждается историей искусств.

3.5.1.

Замысел как основа фигурного этюда

Художественный замысел является основой фигурного этюда, если постановке художественной задачи предшествовало реальное переживание.

Наши примеры основываются на задачах, вытекающих из личных переживаний, из собственного участия в определенных ситуациях. Так, например, личное участие ученика в качестве статиста в массовой сцене „Орлеанской девы", личное счастье любви и материнства в семье, впечатления любознательных школьников во время посещения классом зоопарка, в котором принимал участие создатель литографии как член шефской бригады. Это также разнообразные переживания, рис. 148, 127

ИЗ

связанные с ростом и развитием нашего общества и его восстановлением, с котором у художника связаны тяжелые воспоминания детства и юношества; из личных воспоминаний родился поэтический эпизод на тему „День республики", рассказывающий о нежной встрече художницы со своим другом, барабанщиком взвода барабанщиков и трубачей; это можег быть сюжет, передающий радость спортивной победы.

Во всех примерах речь идет о необходимости избегать тем, с которыми у художника нет внутренней связи и, в первую очередь, находить такие, которые опираются на личные переживания. Важно при этом найти главную сущность событий. Здесь требуется большая сила воображения, настолько большая, чтобы ее хватило на мысленный „проигрыш" даже малозаметного, рис. 130, 132, 133, 136

но тонкоотточенного жеста, чтобы поток пережитого, вновь воскресшего волнения увлек нас опять к идее, лежащей в основе произведения.

Вот таким или похожим интуитивным „прикасанием", вызыванием изображения перед внутренним зрением начинается важный этап творческого процесса, в течение которого личное, присущее лишь отдельному индивидууму, вырастает до уровня общезначимого. Процесс выяснения того, как большое количество разнообразных компонентов переживания, - отдельное и общее, значительное и незначительное, случайное и необходимое -становится на свои места, процесс, в котором широкий поток сильной, но еще неопределенной эмоции принимает направление и организованную форму. Таким образом, мы находимся в центре фазы реализации замысла, рис. 131, 128

Поэтому необходимо, в соответствии с их значением, определить соотношение объектной и основной фигур, сгруппировать массы, создать скопления, вес и противовес, центры, напряжения из противоположных пар, расслабление масс, точки направления и концентрации взгляда, слияния и соединения, акценты и контрасты. Все эти решения, необходимые для организма изображения, есть результат комплексного художественного мышления. Развитие навыка располагать многофигурные изображения ритмически, т. е. в членениях путем повтора одинаковых или подобных форм в хорошо продуманных промежутках, начинается не здесь, а уже при разборе упражнений на пропорции с несколькими фигурами, а также связанными с ними элементарными упражнениями на построение изображений.

рис. 129, 133-136

114

129

Элизабет Леман, самодеятельный художник

Графическое слияние двух фигур друг с другом и с пространством. Тема: Молодая пара

Литография пером, 33,5 x 27 см
Легкая графическая манера исполнения, устремленные вперед фигуры, воздушность контуров и плавное слияние фигур друг с другом создают единство содержания и формы.
130
Иоахим Тромплер, самодеятельный художник
Создание многофигурной композиции со связями тело-пространство.
Тема: Наш завод
Литография пером, 43 x 34 см
Композиция, почти символическая, исходит из барельефного восприятия пространства и изображения с небольшой глубиной.
131
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Тема: Молодая мать
Серая тушь и перо на рисовальной бумаге, 21 x 29,7 см, предварительный этюд к литографии пером
Композиция создала замкнутое пространство, в котором выражены нежные взаимоотношения людей. Правда, стремление показать глубину от передних фигур к центральной уплотнением графической структуры несколько „поглотило" ребенка в его значении, однако в целом человеческие отношения от этого не пострадали.
132
Сильвия Тительвиц (стр. 116) Студентка художественного факультета
Мой друг барабанщик Литография пером. 44 x 30 см, карандаши различной твердости на бумаге, 21 x 29,7 см
Поэтический эскиз к литографии пером содержит связь нескольких фигур, достигнутую мягким переходом к сложным конфигурациям. Идея композиции возникла перед этюдами с натуры.
115
Эта фаза необходимого обзора организма изображения как единого целого является причиной того, что, во-первых, фигурный этюд как предметное исследование отодвигается на второй этап работы и, во-вторых, значение впечатлений от изучаемой отдельной фигуры подлежат диктату общей концепции и с этой стороны претерпевают особую фильтрацию. Оставшийся фильтрат - это то, что необходимо для оживления целого, а также для раскрытия правдивого и реального содержания. Иллюстрации показывают насколько сильно фигурный этюд подчинен замыслу и процессу его созревания. Восторженно встреченный спортсмен-победитель не может просто возвышаться как главная фигура среди своих приверженцев, изображенных неопределенно. Как знак успеха ему нужен фон толпы, как знак радости ему необходима повышенная моторика, ему необходимо также выражение тяжести, испытываемой несущими его людьми, выражение силы рук, держащих его, выражение функций и сокращений, олицетворяющих его покачивающее движение на руках других. Этюд проникнут единым духом, представляет собой единое целое. Иначе это было бы упражнением только на расположение фигур без пульса жизни.
рис. 133-136
3.5.2
Фигурный этюд как основа замысла рисунка
Обычно „лицо" такого описанного выше этюда может показать главное содержание замысла. Тем самым предопределено, что необходимо изучать в данном этюде и что можно оставить без внимания. Поэтому в нем часто бывает меньше вулканической силы, чем в этюде, фиксирующем спонтанное переживание, при котором впечатления вызывают моментальное творческое „воспламенение", независимо от того, что задумано ранее, в начале работы над этюдом. Что под этим подразумевается? Как никакой другой объект художественного изображения, фигура человека является носителем живых впечатлений, многогранное воздействие которых перерабатыва-
133 (стр. 117)

Иохим Тромплер, самодеятельный художник
Решение проблемы тело -пространство в четырехфигурном изображении.
Тема рис. 133-136: Спортивное ликование, монотипии, 42 х 29,5 см После уяснения отдельных этапов работы начинается самая важная -воплощение пространственных связей и соподчинение фигур, чтобы избежать опасности простого перечисления. Рисунок этого этапа является промежуточной ступенью, это еще не законченная картина.
134
Уточнение и обогащение замысла, монотипия, 29,5 X 42 см
Группа фигур, составляющая центр рисунка, подвергается особому исследованию в направлении пространственных и функциональных отношений.
135
Интеграция центральной группы в многофигурный комплекс.
136
Детальный этюд к многофигурному замыслу:
Замысел постоянно обогащается отдельными этюдами. В этом процессе взаимодействий отдельное исследование подчиняется подсказанному личным переживанием замыслу и сливается с ним.
116
117
ется художником и находит выражение в художественной форме. Многообразие визуального впечатления, функций, действий, движений и волнений, прямого и опосредственного выражения, вплоть до объема, до телесности, до конструирования освещения, цвета и фактуры - все это вместе взятое создает сильнейший импульс вдохновения и таит в себе богатство образных впечатлений. Их шкала достаточно богата для того, чтобы вызвать совершенно разные эстетические впечатления у разных людей. В зависимости от душевной структуры человека, его настроения в данный момент наблюдаемый объект может чем-то обогатить каждого. Чем-то, так мы полагаем, а не всем сразу!
Можно и нужно полностью сосредоточиться, дать себе время, чтобы впечатление созрело окончательно или
нужно заставить себя при быстрой смене положения модели мгновенно охватить этот процесс движения и следовать только за одним впечатлением. Не случайно мы настоятельно советуем избегать внешних впечатлений при рисовании фигур. Тут можно себе помочь, концентрируя внимание на строго ограниченной задаче выявления определенного качества модели. Изобразительный пример может пояснить, что нужно сделать, чтобы направить проникновение лишь на то, как руки помогают поддерживать наклонившуюся назад верхнюю часть туловища, как с готовностью они предлагают себя в качестве несущих колонн провисшему телу, нуждающемуся в разрядке, как вдруг округлость плечевого сустава освобождается и, вследствие своего точного контура, раскрывает себя во всей красоте, как шея погружается между плеч и как неожиданным образом соседство плеча, щеки и подбородка образуют новый ансамбль. Изумление, красота - никогда не следует забывать о них при воплощении переживания! Опора и провисание - могут стать единственным мотивом этюда. Это можно повторить на самом себе, ощутить события на собственном теле, „вчувствоваться", вжиться в объект, самому стать опорой или грузом. Учебная практика постоянно подтверждает:
чем яснее чувства познают самих себя в своей направленности и в преследовании одной из многих возможных целей, чем чаще приходит рацио на помощь эмоцио, чтобы понять характер феномена, тем гармоничнее, увереннее и сильнее находит чувство соответствующее ему пластическое выражение. Конечно же, мы не можем игнориро-
137
Ход развития изображения к теме „Поединок на рапирах".
Собранные наброски служат материалом для осуществления замысла композиции.

Прежде чем сформируется большое количество коротких впечатлений, целенаправленному наброску часто предшествует отбор впечатлений. Эти наброски еще фрагментарные, однако в них угадывается стремление художника найти правильное решение.
Работа самодеятельного художника, шариковая ручка на бумаге, 29,7 х 42 см
118
вать существование границы обучения и его возможностей. Мы можем только пробудить готовность к переживанию. Взволнованность, даже глубокое движение души на основе внутреннего восприятия красивого, возвышенного, трагического или приятного остаются связанными только с душевно-нравственной структурой личности в целом, этому научить невозможно.
Что общего между утверждением об ограничении впечатления в натурном этюде и основами замысла многофигурной композиции?
Направленная сила переживания, вызванная вдохновением формой, проходит здесь обратный путь. Она пробуждает у художника потребность проникновения в более значительную суть явления, - в картину. Спонтанное впечатление расширяется.
В этюде впечатления пока еще имеют характер собирания. Накапливаются целые горы этюдов, золотые сокровища, среди которых хотелось бы сохранить все, даже неудавшиеся.
Теперь перейдем к ряду рисунков на тему „Поединок на рапирах".
В течение длительного времени автор заставлял молодых фехтовальщиков тренироваться перед членами своего кружка. Таким образом, не осталось почти ни одной позиции, которая не была бы зафиксирована графически в той или иной форме: это „разминка" перед боем, выпад, укол, защита, разрядка во время перерыва, портреты с маской и без маски, полуодетые, изможденные и возбужденные нападающие. С самого начала требовалось развить замысел на основе живого наблюдения. Для этого как раз и необходимо переживание
широты, широты рис. 137-147
поля зрения, а также постоянная внимательность к мотивам, представляющим ценность в изобразительном отношении.
Необходимая для этого деятельность по собиранию набросков и манер исполнения ценна уже сама по себе. Так как фехтовальщики не позировали, а постоянно двигались, необходимо было схватить типичные, повторяющиеся действия и зафиксировать их, а также дорисовать быстропромель-кнувшее по памяти.
Шариковая ручка, перо или широкий мел быстро фиксировали состояния и движения, находясь все время во власти диктата заданных (частично самими учениками) уточнений цели занятия. Так возникли сокращения, аналогичные стенограммам с сознательным нонфинито (незавершенное и оставленное открытым). На этом осно-рис. 137, 138
138
Фигурный этюд движения как основа авторского замысла.
Быстрая последовательность движений фехтовальщика вынуждает к экономии средств, то есть к минимальной затрате усилий и к максимальной точности в фиксировании выражения движения. Такие стенограммообразные наброски приучают к выбору главного и
являются важными составными частями быстрого наброска.
Работа самодеятельного художника, шариковая ручка на бумаге, 29,7 х 42 см
119
вываетая сущность зарисовки: абсолютная ясность в намерении, выделении главного и моментальный набросок события, прежде, чем оно отойдет в прошлое.
Теперь рассмотрим второй этап: полученный материал первых концепций рисунка уплотняется анализом пространственных связей, проверкой дистанций между фигурами, выявлением кульминационных моментов действия, необходимых для изображения, оценкой соотношений „объектная - основная фигура*1, исходя из их значения, уяснением общей ситуации и ритма изображения.

Выясняется результат зрительного восприятия, определяется, должно ли изображение иметь центры, а если должно, то какие, и какие господствующие направления необходимы для передачи динамики или для статичного порядка. Так через рис. 139, 140
вдохновение формой фигурного этюда воплощается идея изображения.
И возникает следующая фаза: фиксирование правильных положений, соответствия одежды, оружия, костюмов. Этот собранный материал и вся предыдущая работа, сумма многих впечатлений и фактов подлежит теперь процессу переплавки, процессу унификации, синтезу, которого требует изображение. Картина наполняется подобно сосуду, в котором чувство и мышление, реальность мира как единство и детализация, поток переживаний переходят в состояние покоя. Картина становится огромным пространством, в котором одно не в состоянии теперь отделиться от другого.
Таким образом, можно исходить либо из этюда, как основы для изображения, или из идеи, как стимулирующего средства для этюда. Разделение рис. 141-147
процесса художественной реализации на обдумывание замысла и фазу этюда может быть полезно в равной степени как учащемуся, так и сложившемуся художнику. Однако, мы не должны забывать, что имеются крупные художники (как, например, Матисс), чье чувственное восприятие, минуя промежуточные стадии, находит свое отражение сразу же в картине.
Работы самодеятельных художников, монотипии, 29,7 х 42 см
139
Усиление выразительности движения во время сбора впечатлений для воплощения авторского замысла.
Этюды выходят за рамки „пишущего** характера наброска и уже вбирают в себя компоненты телесности в изображении человеческой фигуры.
140
Этюд теряет характер поиска.
Все больше становится заметной уверенность художника в работе над быстропроходящими и повторяющимися движениями, что позволяет ему работать без спешки.
120
141
Иоахим Тромплер, самодеятельный художник
Постепенное созревание фигурного этюда в творческий замысел. Нападающий фехтовальщик, тушь и перо на бумаге, 29,7 х 42 см Опыт и визуальные впечатления уже принимают форму претворения их в творческий замысел художника. Фигуры сохраняют вибрато быстого движения; по-юношески напряженные тела сливаются с плоскими пространственными глубинами. Художник использовал повышенный ритм черно-белых пятен в качестве изобразительного средства.
142
Более полное использование материала впечатлений
Ограничение предыдущего этюда исключительно на движении оживляется включением первых попыток решения проблемы тело -пространство. Сближение фигур свидетельствует о влиянии первых представлений о композиции изображения, направленных на сокращение пространства между фигурами.
Работа самодеятельного художника Черный мел на бумаге, 29,7 х 42 см
143 (стр. 122 вверху) Целенаправленное использование графического материала при создании этюда на движение как основы творческого замысла. Выбор широкоплоскостного материала позволяет с наименьшими затратами сразу же определить более крупные формы, а потом переворачиванием мела ввести в почти орнаменталные этюды движения более мелкие и острые формы.
Работа самодеятельного художника Черный мел на бумаге, 29,7 х 42 см
144 (стр. 122 внизу) Конкретизирующая фаза в осуществлении творческого замысла В собранные впечатления от фигур в движении включаются ситуативные и конструктивные детали. Тем самым встает проблема передачи

пространственной глубины и растягивания плоскости. Попытка решения этой проблемы наталкивается на сложность преодоления „пустоты" между фигурами.
Работа самодеятельного художника Фломастер на бумаге, 21 х 29,7 см
121
145 (стр. 123)
Дитер Вуттге, самодеятельный художник
Достижение конечной цели -созревшее представление темы „Поединок на рапирах"
Тушь, перо на бумаге, 42 х 59,4 см
По сравнению с недостаточной выразительностью и композиционной плотностью рис. 144, здесь мотив борьбы решается совершенно по-новому: одна фигура выдвигается на передний план и ищет встречи с противником (находящимся за пределами изображения), в то время как фехтовальная пара четко обозначенная на среднем плане, как бы предупреждает предполагаемый ход действий передней центральной фигуры и одновременно повторяет их. Решение, в котором удалось органически увязать временную последовательность с пространственной параллельностью.
146 (стр. 123 внизу)
Гизела Фробёзе, самодеятельный художник
Крупноформатное решение творческого замысла на тему „Поединок на рапирах".
Черный мел на бумаге, предварительная работа для литографии мелом, 42 х 59,4 см (объяснение на стр. 124)
122
123
3.6.
Функция как изобразительное средство
в художественном произведении
Здесь следует упомянуть о значении функции как составной части изображения для раскрытия содержания произведений искусства. Эта мысль подчеркивает выразительность фигуры в движении. Она была объектом суждений и классической немецкой эстетики. Для произведения искусства, которое стремится к совершенным образцам, она поставила целый ряд требований, к которым относится и так называемый „плодотворный момент". „Чтобы обозреть предмет во всем его объеме, найти момент величайшей его выразительности (подчеркнуто автором) и, следовательно, вознести его рис. 149-161
над ограниченной действительностью" (25).
„Поскольку произведение пластического искусства", - продолжает Гете, - .должно как бы двигаться вперед перед глазами, необходимо изобразить преходящий момент; до него ни одна часть целого не может находиться в том же положении, и немедленно после него каждая часть вынуждена будет это положение изменить" (26). Здесь имеется в виду не изображение непрочного мгновенного. Напротив, в изображение процесса действия следует вовлекать воображение начала, следует заставить движение достичь его высшей кульминации в данный момент, а последующие, т. е. будущие моменты, набросать таким образом, чтобы наблюдатель смог их легко предугадать. Совершенно в этом смысле следует по
нимать также позицию контрапоста в греческой высшей классике. Она гармонически уравновешена, благодаря равномерному распределению веса тела в любых его положениях. Фигура вследствие неполного смещения центра тяжести на нагруженную ступню переходит в промежуточное состояние полушагающего, полуостанавлива-ющегося движения.
Наконец, вопрос о том, изображать ли фигуру во время падения (при шаге, беге или прыжке) или во время соблюдения равновесия, в наибольшей степени зависит от специфики вида искусства. Например, иллюстрации более присуще показать стремительность движения именно путем тенденции к падению, а более крупная пластика при одинаковом мотиве движения мгновенно падающими массами может вызвать испуг.

Точная очерченность обеих фигур, удачный выбор плодотворного момента, позволяющего сильно сблизить фигуры, сильный контраст светлого и темного, хорошо продуманное соотношение между фигурой и фоном, отказ от мелких деталей и глубокое наслоение пространства придают работе монументальные черты.
147
Проработанный этюд
Фаза поиска выразительных движений и пердачи их содержания продолжается более „спокойно". Представления, необходимые для создания изображения, в решающих вопросах ясны (см. рис. 145). Теперь модель может позировать для более точно проработанного этюда, чтобы с помощью полученного материала обогатить изображение.
Работа самодеятельного художника Тушь и перо на бумаге, 42 x 59,4 см
148
Работа практиканта
Массовая сцена из „Орлеанской девы"
Вощеные карандаши, 29,5 x 25 см
Важными моментами для многофигурного изображения являются, прежде всего, органическое соединение фигур в единое целое, выбор точки зрения для организации простанства внутри человеческой толпы, а также ритмическое членение, к которому - в нашем примере - относится образование соответствующего замыслу оптического центра. Здесь этот центр создается доминирующим объемом фигуры в оранжевом одеянии.
124
149 (стр. 125 внизу) Герхард Бондцин, 1930 Танцующие кубинцы (1972)
Акварель, 23,9 x 31,8 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Среди малоформатных путевых зарисовок художника есть много листков, в которых легкой кистью в быстрых набросках изображены группы людей. Внимание художника концентрируется главным образом на быстро меняющихся движениях фигур, отказываясь от других впечатляющих моментов. Данный рисунок обогащается еще творчески использованным ритмом пятен, почти стенографическими сокращениями, обозначающими конечности, и незаполненными краской местами.
125
150
Вилли Нойберт, 1920 Выпуск металла (1972) Масло, 195 x 235 см
Передняя фигура сталевара с ее профильным положением дает максимальные возможности понять характерные движения во время тяжелой работы у плавильной печи, движения, которые возникают во время напряженного процесса открывания ванны жидкой стали. Под воздействием жара верхняя часть тела сталевара отклоняется назад, отставленная нога принимает нагрузку тела и дает возможность с новой силой направить в раскаленную до бела горловину печи металлический стержень. Примечательным для изображения является господствующее положение человека в его рабочем движении, в то время как искусственные формы технической аппаратуры лишь слегка намечены, соподчинены общему ритму картины.
126
151
Вилли, Зитте, 1921
Лейна 1969 (1967/68)
Масло на пластине из твердого волокна, 480 x 320 см
Творческий почерк Зитте отличает синтетическое использование большого количества выразительных средств: цвета, формы, сокращений и ассоциативных фрагментов, проникновений, пламенной динамики, а также, не в последнюю очередь, изображение энергичных, думающих, решительных, руководящих, штурмующих, активно выступающих персонажей. Действия - духовные и физические - являются основой тем его произведений.
127

152
Вернер, Тюбке, 1929
Рабочий класс и интеллигенция (фрагмент) (1971/73)
Масло на дереве, 270 х 1380 см, эскиз к панно в ректорском корпусе университета им. К. Маркса в Лейпциге.
Лицу, повернутому в фас, с пристальным твердым взглядом соответствует самоуверенная поза. К острым поворотам голов и косым взглядам, выражающим предубежденность, присоединяются повороты тел вокруг своих осей и призывающая к вниманию, разъясняющая, указывающая рука. Функции используются как носители действия и как выражение внутреннего состояния личности.
153
Вильгельм Лахнит, 1899-1962 Гибель Дрездена (1945) Масло на холсте, 200 х 113,5 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, Галерея новых мастеров
Все уничтожено. Посреди руин остался один растерянный вопросительный взгляд ребенка. И смерть, и жизнь - все скорбь, постоянно повторяющаяся и в параллельности громоздких форм, и в поломанных опорах, и в жуткой копии бессильной человеческой фигуры - символическое обобщение исторически конкретного незабываемого варварства.
128
9-1233
129
154
Вера Мухина, 1889-1953 Стрелок из лука (1924) Тушь, 45 х 39,7 см
В графике советского скульптора передан потенциал экспрессии не только во впечатляющем положении тела. К нему присоединяются особенно выразительно натянутые формы и ритм основных функциональных сжатий двигательного аппарата.
155
В. В. Лебедев, 1891-1967 Обнаженная женская фигура (1927) Черная тушь, 35 х 21,7 см
В двадцатые годы обнаженное тело занимает в творчестве ленинградского художника центральное место. Его, прежде всего, вдохновляет тело в движении, которое он изображает с большой проникновенностью и простотой. Поворот туловища над тазом достигается одним только диагональным пятном, созданным широкой кистью.
130
131
156
Винсент Ван-Гог, 1853-1890
Жнец (1889/90)
Масло
Парен, собрание В. В. Ван-Гог
132
- «V .1.' Л'.Ц.Ь
157
Жан Милле, 1814-1875
Жнец (1952)
158
Ренато Гуттузо, 1912
Раненый рабочий на серных разработках(1952)
Масло на холсте, 92 х 54 см Рим, собрание М. Гуттузо
Картина Милле свидетельствует еще о традиционных представлениях красоты человеческой фигуры и ее движений. Реалистический крестьянский мотив он видит в позолоченном свете романтических представлений, связанных с человеческой деятельностью во время жатвы и сбора урожая древних времен.

Ван-Гог же. который создал своего жнеца по картине Милле, сделал его тяжелым, приземистым, склоненным под тяжестью жалкого жребия батрака, его гармоничный контур раздроблен, как высохшая земля.
Воинствующий реализм Гуттузо разрывает обнаженную поверхность тела молодого рабочего такими художественными формами, при которых спина и конечности модели стали похожими на высохшее дерево. Почти еще детские черты в едва намеченном профиле и горящие раны под неумело наложенной повязкой делают изображенную фигуру символом беоправия, обличающим беспощадность эксплуатации.
133
159
В. С. Васильковский, 1921
Стоящая обнаженная фигура, опирающаяся рукой на колено (1963) Карандаш на бумаге
Многие „мимолетные" этюды Васильковского, его быстрый карандаш показывают именно то, что от быстроты зарисовки и ожидается: предельную точность движения, как одно из многих возможных впечатлений. Здесь - точная расстановка акцентов движения в условиях односторонней нагрузки в стоячем положении.
134
160
Готфрид Баммес, 1920
Этюд с обнаженной женской фигурой в трех ракурсах (1975)
Карандаш на бумаге, 47,7 x 37,5 см
Этюд исследует поведение тела при односторонней нагрузке в стоячем положении с различных ракурсов. Он, прежде всего, прорабатывает колоннообразную опорную ногу, подчеркивает нагруженный участок бедра и возникшие функциональные изменения между тазом и грудной клеткой. Одновременно художник стремится выразить телесность экономными средствами, тщательно учитывая возникшие пересечения.
135
161
Пабло Пикассо, 1881-1973
Сон (1932)
Масло, 130 x 97 см
Нью-Йорк, Виктор В. Гоун
Цвет и форма устраняют предметную тяжесть. Отделенное изящными изгибами от жестких углов и краев действительности, тело уютно прижимается к алого цвета форме. Опущенная голова покоится на округлом
изгибе плеча, переход которого в крутую выпуклость ясно выражает упор руки. Веерообразно сложенные кисти рук мягко переплетают пальцы. Цвет выражает отрешенность, а форма - блаженный покой.
136
4.
Проблемы разработки телесности
4.1.
Предварительные замечания
Человеческое тело в своей конкретной трехмерности является неисчерпаемым объектом для художественного изучения натуры. В нем содержатся возможности делать художественно наглядными и значительными конкретную трехмерность и степень поддающейся изображению структуры в форме телесности. Телесность является целью и результатом сложного процесса восприятия и исследования. Поэтому мы понимаем объект не только как трехмерный, но и как постоянную форму, показанную с разных сторон. Эти факты означают для проекции на двухмерную ровную поверхность преобразование, в котором „некоторые (не все - Г. Б.) основные свойства структуры, визуально воспринимаемые, могут
быть представлены с помощью двухмерных средств" (27). „Изображения такого рода могут выглядеть пло-скостно, как детские рисунки (или египетская

живопись - Г. Б.) или объемно, как изображения эпохи Возрождения. Однако в обоих случаях остается проблема, заключающаяся в том, что воспринимаемая визуально объемность не может быть воспроизведена непосредственно (подчеркнуто автором) на плоскости" (28). Сложные методы, с помощью которых объемность может быть переведена на плоскую поверхность, преследуют цель передать восприятие человеком мира в соответствии с художественной правдой. Трехмерность может настолько захватить художника, что настоящую ценность изображения он видит только в изображении телесной объемности.

162

Весна (Флора), настенная живопись из Стабии (I в.н.э.)
Неаполь, Национальный музей

Настенная живопись содержит возрастающую тенденцию решать плоскости стен с помощью иллюзионистских изобретений живописи. Сюда же относится стремление моделировать фигуры и одежды с помощью светлых тонов и их переходов к темным.

137

Округлая и упругая напряженность формы, которая приблизительно одинаково овладевает всеми тремя пространственными измерениями, дает материально-телесному изображению чрезвычайно широкое поле деятельности, усиливает его реальный характер и может явиться символом неисчерпаемости жизни. Но одновременно с ясным выделением тела на фоне пространства и его проникновением в это пространство, выражается его ограниченность, а тем самым его конечность. Чрезвычайная пластическая выразительность фигур на фресках Микеланджело внушает ощущение всемогущей действительности. Объемы округлы и полны, скульптурно убедительны, в телесном отношении выполнены правдоподобно, благодаря чередованию светлого и темного тонов, благодаря неожиданным наступление. 51, 52, 55, 39, 57, 164, 235
ниям на зрителя укороченных объемов, благодаря идеально сконструированным пространственным переходам от объема к объему и их органически функциональным отношениям друг к другу, благодаря убедительной закономерности аксиальных поворотов и пересечений. Именно поэтому духовное величие и физическая сила гармонически сливаются в идеалы могучей человечности. Если кубизм на последней фазе своего развития создал формы, с помощью которых тело разбивалось на бесконечное количество граней и в конечном итоге взламывалось и членилось ими до тех пор, пока от изображения человека не оставалось даже воспоминания, то такая форма „одухотворения" - это ничто иное, как культовое преклонение перед субъективистским формотворчеством.

4.2.

Некоторые исторические примеры овладения материальной телесностью фигуры

Реализация телесности в картине и изображение пространства, в котором тело развертывает свое существование, представляют собой две тесно взаимосвязанные проблемы. Мы уже видели, что египтяне сохранили характерную для человека структуру двусторонней симметрии груди и плеч как и фронтальное пложение глаза, которое они использовали также и при изображении профиля головы. Такая особенность одновременного использования различных ракурсов сегодня больше не расценивается как художественная неспособность. Напротив, не измененное в масштабе изображение глаза, плеч и верхней части туловища соот-

138

ветствует потребности показать некоторые наиболее важные объекты в замену воспринятого целого в характеристиках их структурно обусловленной симметрии. В соответствии с нею фронтальное изображение людей, в котором происходят человеческие контакты, имеет несколько основных фигурных признаков. Этот ракурс дает наибольшую полноту ассоциаций. Поэтому фигура „рассматривалась" не как объект модели в сегодняшнем смысле, с одной фиксированной позиции, а она получила форму опыта и восприятия нескольких

аспектов человеческого тела, которые представляют собой большинство существенных признаков.
Египетский метод показал также, что проекция трехмерного объекта на плоскую поверхность может ясно показать изо всего изображения лишь осо-
рис. 40, 88
бые ракурсы. Подобный способ изображения, который так воспроизводит пространственные образования, что луч зрения встречает предмет под прямым углом, изображает объект неукороченным и не создает искаженных представлений (ортогональная проекция). Однако и проекция, в которой искажаются углы предметов, измененные вследствие естественного зрения, и укорачиваются их поверхности (изогональная проекция), может представлять объект только в определенных ракурсах.
„Изменчивость на растяжение" (Густав Брич) в смысле перспективной проекции дает сокращения и выпуклости тела, которые были чужды египетскому искусству, однако, например, использовались уже при росписи аттических ваз в последней четверти VI в. до н. э. как изобразительное средство с рис. 89
отдельными элементами перспективы, в частности и для изображения человека. Фигуры, которые изображались не черным, а красным цветом, способствовали созданию внутреннего рисунка. В первую очередь, это объяснялось результатом видения действительности, а не выражением знания свойств вещей, как это имело место у египтян. Внутренний рисунок придавал телу округлость объема и пластичность, сокращал тело при невертикальном положении относительно зрительной пирамиды на плоскости и придавал ему тем самым видимость развития вглубь пространства. Нам неизвестно, пришло ли на смену линейнопластическому стилю таких вазовых рисунков в больших росписях того периода моделирование с помощью света и тени.
Во многочисленных примерах греко-рис. 162
163
Леонардо да Винчи, 1452-1519 Святая Анна, Мария и младенец Христос (прибл. 1493/94)
Мел
Лондон, Бурлингтон Хауз
При реализации телесности Леонардо исходит не из освещения, а из приглушенного света, который для фигур в пространстве создает разницу степени освещения по глубине. Таким образом, впереди возникают светлые пятна, представляющие собой квази нулевое значение пространства. Телесность образуется из контрастного соотношения передних планов и глубинных зон, тенденция, которая сегодня для выражения телесности в пространстве разработана подробней.
164
Микеланджело, 1475-1564 Эскиз к „Страшному суду" (прибл. 1534) Рисунок каменным мелом с поправками пером, 40 x 30 см
Флоренция, Каса Буонаротти
Набросок свидетельствует о монументальном замысле: неизмеримый простор человеческих душевных порывов передан в устремленной вверх и падающей вниз массе тел, в их страстных жестах, действиях, укорачиваниях и пересечениях. В окончательном варианте произведения отход от единственной точки зрения, направленной на стену, бросается в глаза еще сильнее, чем в эскизе. В окончательном варианте зритель, передвигаясь от одной группы фигур к другой, перемещается в новое соотношение ракурса, а тем самым, в новую пространственную ситуацию. Под влиянием антиреформации структура тело-пространство позднего Микеланджело теряет единство.

римской настенной живописи первого века н. э., открытием которой мы обязаны Возрождению, телесное изображение достигалось разумно выбранными пересечениями и полностью сформированными средствами для изображения сокращений. Еще больше это сокращение усиливалось путем использования округляющих и углубляющих значений светлото-темного, которые являются

результатом воздействия света. Художники Возрождения ценили эти произведения из-за их духовного родства с античностью. Систематические исследования Леонардо способов изображения материальной сущности модели исходили, если при этом в первую очередь иметь в виду его взгляды на графическое моделирование человеческой фигуры, не обязательно и не исключительно из метода центральной проекции, а из диффе-рис. 163 ренцирования формы в самой себе. Это дифференцирование, благодаря характерной для него штриховой технике, создало высоты и глубины, которые по своим размерам не очень отличаются друг от друга. Таким образом, его вид моделирования телесности был не столько вопросом изображения ракурса, сколько расположением объемов в пространстве.

Мы можем с определенной уверенностью предположить, что Леонардо „наряду с опирающейся на законы геометрии центральной перспективой, чье значение и границы он четко уяснил и обдуманно использовал" (29) (например, в „Поклонении волхвов" или в „Тайной вечере"), не случайно развивал и свои мысли относительно цветовой и воздушной перспективы.

И, прежде всего, его систематические мысли и исследования касались во проса, как благодаря свету и тени создаются воздействия телесности, моделирования. Они являлись для него важной составной частью хорошей живописи.

В правилах по живописи он, в первую очередь, требовал при рисовании тела с натуры использовать ровный, мягкий, северный свет, который приятно передает все детали. Пластика будет воздействовать особенно сильно, если лицо поместить между темными ширмами. По этой же причине при работе на открытом воздухе солнцу следует предпочесть облачное небо. Леонардо рекомендовал использовать двор, покрытый парусиной, а стены построек вокруг него выкрасить в черный цвет. Если не выбрать середины между светом и тенью, то мы никогда не сможем получить полной силы рельефа. Он следующим образом охарактеризо-

165

Альбрехт Дюрер, 1471-1528

Человеческая фигура из геометрических форм

Дрезденский альбом зарисовок

Правой рукой фигура опирается на стержень. Ряд стереометрических тел в перспективе, слева внизу - рисунок грудной клетки.

166

Лука Камбиазо, 1527-1585

Побивание камнями святого Стефана, беглый набросок композиции

Перо с коричневой размывкой,

22,3 x 32,2 см

Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр

Применение кубических основных форм способствует выяснению положения тела в пространстве.

вал расположение размеров и их изменчивость, которые и сегодня представляют интерес для исследования проблемы изображения тела и пространства: „Среди теней одинакового характера менее темной будет та, которая ближе к глазу" (30). Здесь мы сталкиваемся с проблемой, которая сегодня изучена подробнее. Леонардо всегда придавал значение „рельефному" воздействию (здесь используется современное выражение для плоских участков между телом и пространством при графической инструментовке). „Тело, освещенное светом средней яркости, имеет незначительную разницу между светлыми и затененными участками. Такой свет бывает вечером или в облачную погоду, и тогда произведения становятся мягкими, каждое лицо привлекательным.

Таким образом, крайности всегда вредны. Чрезмерный свет дает жесткость, чрезмерная темнота делает предметы неразличимыми. Все хорошо лишь в меру" (31). Здесь лежит ключ к пониманию той „дымчатой" манеры изображения Леонардо, именуемой сфумато, которая была ему свойственна. Он создавал

пластичность своих фигур с помощью косопараллельных штрихов в драпировках, головах, руках или обнаженной натуре. Для него тень и свет имели совершенно иное значение, чем для Рембрандта. Свет и тень для него -средства, с помощью которых телу в пространстве с весьма ограниченными размерами можно сообщить округлости, они являются „душой живописи". Дюрер подходит к проблеме „тело-пространство" по-своему.

Некоторые буржуазные теоретики ис
кусства недавнего прошлого, как например, Густав Брич, не были в состоянии полностью оценить всемирно-историческое значение Дюрера, который свое художественное творчество осмысливал также и теоретически, и понять историческое значение и обусловленность этих важных научных стремлений. Ведь Дюрер ставил своей целью вывести занятие искусством в Германии за тесные рамки ремеслени-чества. Он старался доказать, что хорошее произведение рождается в результате серьезного обдумывания. Сенсационный характер, который и для Дюрера в его время носило научное использование перспективной конструкции, сегодня исчез. Такие конструкции стали контрольными вспомогательными средствами для наших естественных восприятий. В то время геометрия была средством делать рис. 165

вещи путем измерения более понятными. Поэтому измерение для Дюрера так же мало являлось „геометрическим заменителем", как и - согласно Бричу - „мертвым", „пустым", „невос-принимаемым". Таким оно совершенно не могло быть для Дюрера, для которого вещественный мир обладал огромной ценностью и не был только „цветным пятном", меняющимся по силе и размерам, как для Брича.

Изображение, построенное на основе перспективы в данном „ракурсе" (даже при сложной предметной форме человеческого тела, а здесь и подавно), имело для Дюрера то значение, что он определял форму не только визуально, но и математически точно. Отсюда и его „зодческий" метод, когда он исследовал фигуру в поперечных разрезах и рисовал их затем друг над другом или рядом друг с другом! Отсюда также и
дидактическое рассуждение о построении человеческой фигуры из стереометрических тел, чтобы сделать их перспективно понятными также и в движении! Он видел связь своих рассуждений с учением о пропорциях. При этом он соотносил изменчивость пропорций с движениями: „В последующем меня интересует, как искривляются изображения (человеческая фигура - Г. Б.), как они сдвигаются, поворачиваются, вращаются, растягиваются и сокращаются и как они затем, в результате сгибания и поворота, немного разрываются" (32).

Нужно обязательно согласиться с Вельфлином, что такой подход имеет большое педагогическое значение даже и тогда, когда в творческой практике он не используется. „Главное для него (Дюрера - Г. Б) заключалось в точном представлении тела" (33).

Так фигуры, построенные из вписанных в них кубов, так называемые „фигуры-коробки", скоро превратились в широко распространенное дидактическое пособие. Мы находим его уже в 1540 году у художника и разчика по дереву Эрхарда Шейна (между 1515 и 1550 гг. работал в Нюрнберге), чьи некомментированные схемы фигур представляют собой довольно скудные рецепты. Среди зарисовок Ганса Гольбейна младшего (1497/98 по 1543) наряду с перспективными изображениями головы находится укороченная рука, построенная из стереометрических форм, а Лука Камбиазо (1527-1587) в ряде композиционных этюдов пользовался манерой рисования, при которой иногда сокращал тела до простых геометрических элементов, „чтобы придать своим проектам крупноформатных фресок соот-рис. 166

Антонис Ван-Дейк, 1599-1641 Этюды на передачу телесности Из антверпенской книги набросков художника

Латинская надпись на рисунке в переводе звучит так: „Из соответствия груди со спиной и лопаток с грудными сосками образуется объем куба".

168
Густав Зейтц, 1906-1969 Фигура с данными пропорций
Дидактически направленные рисунки художника, предназначенные несомненно для собственных потребностей, имеют непосредственное отношение к стремлению Дюрера определять размеры вещей. Опокообразные основные объемы, связанные со свободно зафиксированными данными пропорций, выражают положение частей тела в пространстве и их связи друг с другом.
169
Густав Зейтц, 1906-1969
Фигура юноши
Сильно расчлененный рельеф поверхности мужского тела побудил художника заняться изучением направлений и величины мускульных скоплений, не придерживаясь, впрочем, при этом строгих анатомических и конструктивных данностей.
142
ветствующую монументальность и одновременно контролировать архитектурное членение своих композиций,, (34). Это был метод, который нашел преемственность при решении крупных изобразительных задач. Даже в барокко, которое не скупилось на то, чтобы оснащать тело чрезмерными формами, как это доказывают эстампы, сделанные Паулем Понти-усом по рисовальной книге Рубенса, не прерывался процесс анализа сложной формы. Доказательством может служить рисунок из антверпенского альбома Антонио Ван-Дейка (1599-1641).
Известно высказывание Поля Сезана (1839-1906): „В природе все может быть сведено к формам шара, конуса и цилиндра. Нужно учиться рисовать на основе этих простых форм, тогда мы сможем делать все, что захотим11 (35).
рис. 272, 167
Этим высказыванием он защищал позицию, которая, в конечном итоге, обернулась против импрессионизма. К этому еще добавилось то, что он стабилизировал форму изображения „ясностью пространственного членения и его законов11 (36), и отказался от изображения света и тени, которые создают элемент случайности. Как это ни кажется парадоксальным, однако здесь существует определенная связь с позицией Леонардо, который советовал, освещение выбирать так, чтобы источник света был закрыт. Творческая позиция Сезана стала исходным пунктом живописи фовистов и кубистов. Последние строили свои фигуры не только из стереометрических форм, хотя вначале они их использовали. Гранение тела также не явилось вершиной мудрости. „Анализ тел одновременно с различных сторон, не рис.
369
только со стороны одного ракурса, дает элементы, которые соединяются, накладываются и проникают друг в друга, создавая общее изображение, которое саму плоскость делает непосредственно телесной, а не сводит ее до уровня хранилища пространства, в котором находятся тела ... После окончания „реализции11 ничто из полученного произведения искусства не должно указывать на его творца ... Эти субъективные факторы должны совершенно абсорбироваться в произведении, которое является принципиально новым, постепенно найденным и сконструированным в процессе изображения11 (37).
Ни Пикассо в кубистический период своего творчества, ни Брак, не создали законченной теории. В книге Аполи-нера о кубизме (1913) его „эстетические раздумья11 нашли свое заверше-
143
ние в идее, что только художники определяли действительность, которая иначе утонула бы в хаосе. Тем самым были открыты все двери для спекуляции изображением и формой и, наконец, последняя фаза кубизма, названная Канвайлером „Школой свободы", олицетворяла полную свободу искусства. Зафиксированные теоретические высказывания по проблеме телесности в современном искусстве редки. Несмотря на это, наряду со скульптурными рисунками Зайтца у нас имеются и такие, в которых авторы пытаются

соединить интерес к членению и пропорционированию с телесно-пространственной наглядностью. При этом они опираются на старый метод построения тела из элементарных геометрических основных форм, „ящиков". Наряду с такими попытками у Зайтца рис. 168, 169
имеются также этюды фигур молодых людей, в плавные контуры которых врисованы группировки мышц. Они представляют собой форму, родственную наброскам Родена. С помощью этой формы Зайтц выравнивает большие и малые массы тела относительно друг друга.

4.3.

Особые художественные задачи, поставленные в связи с проблемами разработки пропорций человека

При изучении натуры мы сначала обращаем внимание на тело. Связи тела с пространством включаются в дидактические рассуждения пока еще бессознательно или лишь скрыто. Мы стремимся разработать следующие точки зрения:

- первое: точка зрения художника на модель
- второе: моделирование пластичности
- третье: проблемы укорачивания
- четвертое: проблемы пересечения. Порядок перечиеления не имеет ввиду ни значимости отдельных проблем, ни временной последовательности их обсуждения. Ни одна из проблем не

170

Рисунок на доске (художник - автор книги), вводящий в проблему изображения телесности. Левая половина показывает принципы построения фигуры, общая длина 7 м (1975)

Для объяснения берется неэффективное положение тела для создания его трехмерного изображения, в котором, например, кубик при точном фронтальном ракурсе показывает лишь плоскость одного квадрата (вверху слева). Затем следует ракурс с двумя плоскостями „по диагонали". Наиболее охватывающее пластическое выражение дает положение трех укороченных плоскостей с искаженными углами (справа вверху).

В нижней левой половине дается положение горизонтальной проекции, рассматриваемое шестью различными художниками (1-6) с разных позиций и углов зрения. Прямые линии колонн относятся к высоте горизонта. По отношению к ним мы обращаем внимание на ломаную линию средней оси таза и грудной клетки человеческого тела.

144

171

Воспроизведение дифференцированного телесного изображения по принципу: положение художника - точка зрения.

Рисунок на доске, работа автора, правая половина (1975)

Фигуры строятся на фиксировании высоты горизонта, перспективном положении опорной плоскости фигуры, пространственных осях и на линии движения формы средней оси тела.

172/173

Рисунок на доске (работа автора), относящийся к проблемам изображения телесности (1974)

Работа с архитектоникой формы как с результатом упрощающего рассмотрения пластически важных каркасных форм и сравнения их с формами мягких частей преследует цель достижения убедительного выражения естественной формы, а не ее повторения. Нарисованные поперечные сечения усиливают пространственные направления ограничивающих тело плоскостей.

10- 1233

145

является изолированной от других. Это чрезвычайно осложняет учебную подготовку и производит впечатление, что некоторые деления сделаны произвольно. Основные вопросы полны частичных проблем, которые дифференцируют основные.

4.3.1.

Пространственное восприятие художником тела через ракурсы

Под „ракурсным*1 отношением мы понимаем отдаленные и более близкие соотношения, при которых художник видит тело, чтобы перенести его на изображение. Он должен думать о том, что человеческая фигура обладает такими „ракурсными** положениями, которые полнее и, поэтому сильнее подчеркивают ее своеобразие. Понятным это подчеркивание становится благодаря структуре тела, которая базируется на двусторонней симметрии. Разумеется, это не должно означать, что нужно отдавать предпочтение одним фронтальным ракурсам; наоборот, трехчетвертной боковой ракурс часто дает для познания особенностей тела
более эффективную изобразительную возможность. Имеется ввиду лишь тот взгляд на модель, согласно которому проекция фигуры находится внутри определенных границ, причем один ракурс может представлять собой только части более крупного целого, а нетипичные положения могут вылиться в нетворческое отношение к модели. Как это следует понимать, можно было бы проследить на примере лежащих обнаженных тел Рихарда Мюллера (1874-1930), у которых сокращения были достигнуты вопреки логике художественных средств изображения телесности и модель из-за механического сокращения была совершенно искажена. Резко противоположна здесь позиция Микеланджело, который не только не избегал сокращений, но даже искал их, однако таким образом, что он с самого начала художест-

174

Корректурный и демонстрационный рисунок автора в работе ученика (фрагмент), рассматриваемая снизу стоящая модель

Корректурный рисунок базируется на определенных скелетом основных формах, а также на фиксировании высоты горизонта, чтобы вывести из них прохождение осей. Дальнейшим важным корректурным этапом является выяснение движения формы средней оси тела для определения расположения пластических центров.

146

175

Корректурный и демонстрационный рисунок автора в работе ученика (фрагмент). Модель, лежащая на спине.

Для выяснения сложного пространственного и пластического содержания целесообразно упростить детали объемов. Так, например, в корректурном рисунке вверху справа сначала определяются общее положение тела в пространстве и отношение основных масс с их осями друг к другу. Во втором разъясняющем и
дифференцирующем демонстрационном рисунке мы подробно останавливаемся на несущих скелетных формах как на конструктивных основах и рассматриваем закономерное поведение форм мягких частей (в частности брюшной стенки).

176

Демонстрационный рисунок автора в работе ученика (фрагмент). Модель, наполовину перевернутая на живот.

Как и на рис. 174 сначала исследуется пространственное положение тела, затем выясняются константные формы таза и грудной клетки в их функциональном отношении друг к другу, чтобы из этого вывести спиральное свинчивание брюшной стенки.

147

ю*

венно планировал также и телесность в сочетании фигур и их композиции. В этом отношении выбор ракурса представляет собой „плодотворный момент" для творческого решения на плоскости.

Таким образом, решение о выборе ракурса не является исключительно оптической проблемой. Ракурс является следствием выбора места художника относительно модели. Этот выбор имеет последствия и для художественного содержания произведения, вытекающие из соотношений между избранным положением художника и его углом зрения на объект. Возвышение стоящего

перед художником человека как объекта изображения, как, например, в композициях барокко, путем выбора заниженной точки наблюдения означает желание художника подчеркнуть значение фигуры, привлечь к ней внимание зрителя. Место положения художника сдвигает пропорции. При этом постоянно следует думать о средствах выражения „возвышения", „занижения" и „уравнивания". Это как раз необходимо в художественных решениях, где отношения: „местоположение - точка зрения", независимо от того, намеренно это происходит или нет, вторгаются в содержание произведения в качестве носителя смысла изображения. Оно становится составной частью выражения. Чтобы показать это наглядно, прилагаются демонстрационные, корректурные рисунки автора, а также его рисунки на доске. Гротесковые перспективы легко становятся смешными. Поэтому мастера изобразительного искусства постоянно следят за тем, чтобы при сокращениях никогда не сводить все длины полностью на нет. В каком-то месте рука, голень, грудная рис. 170-173, 174-176
клетка будут избавлены от сокращения в длину и компактная масса будет „поделена на ячейки". Здесь вновь следует вспомнить Микеланджело или советского художника Тырсу. Кроме того, отношение местоположение художника - точка зрения содержит положение тела как проблему перспективы. При постоянной оценке местоположения, в особенности такого, при котором тело одновременно имеет несколько ракурсов (например, полу-фронтальный и профильный), следует его включение как единое целое в изобразительное пространство листа, следует пространственный диалог участков тела между собой.
рис. 177, 178, 256
177
Микеланджело, 1475-1564
Дева с младенцем (прибл. 1520) Рисунок, 31,7 x 19,2 см
Лондон, Британский музей
Пространственным проникновениям тела из глубины следуют соответствующе и графические средства формы.
Микеланджело оставляет проблему светотени в стороне. Он округляет тело „из самого себя", графически определяя высоты и глубины.

4.3.2.
Моделирование пластичности
Под словом „моделирование" мы понимаем использование всех средств, которые участвуют в изображении тела на плоскости в „объемном виде". При этом речь идет не просто о штриховках и цветовых оттенках, с помощью которых достигается тональная пространственная гармония. Грифелем наносятся линия к линии, что создает оптический еффект плоскости. Палитра такой графической ткани может быть весьма многосторонней. Она простирается от параллельных вертикалей, горизонталей и диагоналей, а также их перекрещения со вторым параллельным планом до изогнутых линий, цветофактурных элементов и точек. От самых больших светоносных яркостей основы рисунка до самых
больших глубин, достигнутых плотностью ткани, образуется большое количество тональных значений, которые соответствуют приблизительно значению яркостных последовательностей, возникших в результате воздействия света и тени на тело. Эта форма моделирования преимущественно основывается на имитационном отношении художника к природе. Сегодня мы убеждены в том, что эта форма конкретизации телесности не обязательно подчиняется художественной логике, она, в первую очередь, выражает умение художника. Несколько иным является моделирование тела „из себя самого". Этого можно достичь многими способами, например, при строгом соблюдении наклона плоскостей тела (при постоянном контроле соотношений: местоположение - точка зрения). При этом мы совершенно абстрагируемся от со

отношений светотени и следуем в рисунке по направлениям плоскостей, ограничивающих тело в пространстве. Моделирование наклона плоскостей само по себе исследует направления проникновения тела в пространство. Этот метод работы воспитывает безусловную последовательность исследования человеческого тела, строгую дисциплину познания, логику использования средств, единство взглядов на объект и форму исполения.
Нужно обратить внимание на другую возможность моделирования, которая достигается с помощью иных средств. Речь идет о дифференцировании изменчивости размеров. Размерность тела порождает „впереди" и „сзади"; из глубины образуется пространственное движение, растяжение вперед и наоборот. Этой пространственной динамике подчиняются графические средства,
178
Н.А. Тырса, 1887- 1942
Этюд с натуры (без указания даты) Уголь, карандаш, 57,7 х 40 см
Пространственные шаги объемов, начиная с ближней точки (левая ступня) до глубины (правая рука), определяются с помощью точно полученных и графически широко подчеркнутых пересечений. Позиция для сильного укорачивания определена так, что ей подчинены не все участки одинаково, и фигура в целом не сокращается до уровня бесформенной массы.
149
следуя за степенями растяжения тела. В некоторых графических листках Леонардо эта внутренняя последовательность весьма ощутима (например, в мужской подели, вид со спины, и в великолепном произведении „Св. Анна с Марией и младенцем Христом"). То же самое относится к рисункам, в особенности, позднего Микеланджело (1475-1564) в которых моделирование высот и глубин вообще не имеет ничего общего с проблемой свет-тень (эскиз к „Деве с младенцем"). В современном искусстве такой вид разработки телесности с помощью дифференцирования размеров занимает большое место. Графическая структура следует не за направлениями плоскости, которые отделяют тело от пространства, а за протяженностью его в пространстве. При этом почерку изображения разрешается много воздуш-рис. 177, 163
ности и личной свободы движения, которая однако не безгранична, так как он привязан к „шагам* растяжения размерности. Проблема разработки материальной телесности переходит в диалектически связанную с ней проблему пространства. Использование таких возможностей реализации означает для нас необходимость держать под контролем все изображение и связывать каждый выступ объема из глубины, каждый отход части в единый наклон пространства, изменение его размера с любой другой точкой глубины или высоты. Нельзя познать одно, не оценивая одновременно другого по его положению в пространстве. Таким образом, процесс формирования телесности способствует развитию умения продумывать характер изображения художественно-диалектически.
4.3.3.
Проблема укорачивания
Если посмотреть на куб точно спереди, то он будет представлять собой плоскость, которая ничем не выдаст объемности всей фигуры. Чтобы „изобразить" его характерные свойства, а именно, трехмерность, необходимо выбрать ракурс, который бы в определенной степени передавал характеристику фигуры в целом От египтян известно, что они изображали квадратный пруд действительно как квадрат, т. е. без перспективного искажения. Они передавали известные им важные признаки без укорачивания. То обстоятельство, что один квадрат куба не достаточен для понимания его как тела, вынуждает нас к проекции. Если же из шести ограничивающих плоскостей куба изобразить три, то для вос-
150
приятия всех его основных признаков этого будет уже достаточно. „Такая тенденция восприятия обычно дает удовлетворительные результаты. Шар в действительности является той фигурой, которая одинаково представляется

во всех ракурсах. До определенной степени это относится также и к человеческому телу. Вся телесность -объем - совпадает приблизительно с данными фронтального положения. Если тело повернуть, то больше не возникнет принципиальных неожиданностей. Все основное на виду, ничто не скрыто. Внутри определенных границ изображение проекции олицетворяет закон целого" (38).
Понятие „укорачивание" мы используем в особенности тогда, когда проекция объекта осуществляется не под прямым углом к зрительному лучу. У фигуры, рассматриваемой в трехчет
вертном повороте в боковом ракурсе снизу, т. е. с геометрической позиции, укорачиваются все члены тела. Они меняют свой естественный размер, так как проектируются по отношению к зрительному лучу не под прямым углом. Отсутствует параллельность проекционной плоскости. Рис. 179 показывает, что тело расположено наклонно и что его отдельные участки удалены на неодинаковое расстояние от наблюдателя. Его объем виден отчетливей, чем при параллельном фронтальном положении, при котором он остается почти неукороченным. Другой пример наглядно показывает, что позиция в полоборота и три четверти высоты воспринимаются еще вполне как „нормальный" ракурс. Неестественность и неподвижность укорачивание приобретает тогда, когда фигура в точно симметричном ракурсе рис. 179,
181
сверху демонстрирует только темя, плечи и пальцы ног или же снизу - ноздри. Непрерывность тела при таком взгляде сверху разрывается, так как отсутствуют целые промежуточные члены, такие как грудь, живот, бедра и голени. Элементы не только укорачиваются, но и становятся полностью невидимыми в результате пересечений. Таким образом, для нас не обязательно важна премудрость укорачиваний. Художественно мы можем с их помощью разъяснить структуру, объем и ракурс для характеристики человеческого изображения. Задуманные укорачивания в сочетании с другими формами изображения телесности являются для реалистического изображения - вспомним о современном монументальном искусстве Мексики - необходимыми составными частями художественной формы.
рис. 233
179
Сдвиг пропорций при выборе глубокой позиции.
Демонстрационный рисунок автора
Выбор положения фигуры, ее „перспектива" влияют и на содержание произведения искусства. „Чрезмерные высоты", как в нашем примере, создают у наблюдателя впечатление „подчиненности", вследствие его заниженной позиции.
180
Демонстрационный рисунок автора к проблеме выбора ракурса в связи с изображением телесности.
Ракурс в полоборота при высоко расположенном горизонте дает возможность особенно эффективно изобразить телесность. Кроме того, рисунок наглядно показывает моделирование тела „из самого себя".
181
Демонстрационный рисунок автора к проблеме изображения телесности и проблеме тела в движении.
От средней оси с движением ее формы по обеим сторонам строятся основные объемы - таз и грудная клетка и определяется изменение их положения друг к другу.
151
4.3.4.
Проблема пересечений
Пересечения возникают, когда одна часть тела частично перекрывает другую. Таким образом, в следствие пересечений появляются „на“ и „под", „пе-ред“ и „за“. Пересекаемые и пересеченные части характеризуют различные

пространственные уровни. Четко выполненные пересечения создают у наблюдателя ощущение заднего и переднего планов.
Пересечения должны быть также заранее тщательно обдуманы, так как иначе они могут внести неясности или дать повод к неверным толкованиям. Если, например, опорная нога контра-постной фигуры пересекается опорной рукой сидящей перед ней фигуры так, что направление опорной ноги продолжается направлением руки, то такое
неудачное пересечение нижнего участка ноги ведет к тому, что нога превращается в руку. Части тела, которые должны выполнять такие важные функции, как ношение груза, в результате неудачного пересечения кажутся ампутированными, так как прерывается процесс выполнения функции, а дополнение ко всей фигуре нельзя осуществить в изображени. Далее, пересечения необходимо выбирать таким образом, чтобы от места среза до места вторичного появления части фигуры было бы не слишком большое расстояние. Это необходимо потому, что, во-первых, между местом среза и местом вторичного появления ослабевает способность восполнения восприятия целого, а во-вторых, остается неясным ход движения. Примером этому мог бы служить этюд двойной женской постановки Георга Кольбе, где обе фи-рис. 183
гуры пересекаются по плечу и появление кончиков пальцев обнимающей, совершенно отсутствующей руки неубедительно. Отсутствует визуальная связь.
Тщательное продумывание пересечений является непосредственной составной частью фигурной композиции, даже если речь будет идти только об одной единственной фигуре.
Без сознательной творческой переработки открытия визуального факта укорачивания мы не в состоянии художественно адекватно отразить объективную реальность. Человеческое тело не является застывшим объектом. В самых разнообразных функциях, так, например, в рабочих и выразительных движения, в положениях покоя, а также во время перемещения фигуры в пространстве только и раскрываются основные черты физического и психи-рис. 101
152
ческого состояния человека, характеристика личности и общественные отношения. Все человеческое тело находится в движении вокруг всех своих осей, вокруг осей отдельных суставов, а также вокруг тех осей, которые обусловливают высокую гибкость аксиального несущего каркаса, позвоночника. Все эти действия двигательного аппарата: сгибание, выпрямление вокруг поперечных осей, вращения вокруг горизонтальных осей, отходы и подходы вокруг осей глубины - выразительно меняют положение отдельных участков и всего объема тела по отношению друг к другу. Так, например, без изобразительных средств укорачивания и пересечения нельзя себе представить фрески „Воскресения" и „Сошествия в ад" в Орвието, выполненные Синьорелли, или сгибающеся вокруг всех осей, извивающеся, перекру-рис. 184, 164, 11
ченные, низвергающеся фигуры из „Страшного суда" Микеланджело или Рубенса. Укорачивания и пересечения являются и для нас обогащением художественных средств изображения. Как это понимать?
Возьмем, например, лист с фигурными этюдами Фридриха Преллера старшего (1804-1878). Не отвечая на вопрос, должны ли фигуры иметь композиционную связь или нет, мы остановимся детально лишь на том факте, что две мужские модели изображены на одном листе в различных положениях и ракурсах, без какого-либо пересечения. Глаз воспринимает их в их разобщении. Они не воспринимаются как связанные друг с другом, так как не сливаются в визуальное единство с помощью пересечений.
В пользу этого обстоятельства говорит еще то, что несвязанные объектные рис. 182

фигуры не имеют заранее продуманного отношения к основной фигуре и основная фигура может беспрепятственно двигаться между фигурами, разделяя их.
Таким образом, пересечение является чрезвычайно важным композиционным средством. Чем более сжатыми являются пересечения, тем более сжатым и унифицированным является объединение фигур в визуальное целое. Предварительное обдумывание и использование пересечений вместе с такими изобразительными факторами как соотношение ракурса и моделирование пластичности ведут к расширению и повышению возможностей творческой выразительности. В этом смысле предварительное конструирование воспитывает художественное перспективное мышление.
182
Фридрих Преллер Старший, 1804-1878 Этюд с двумя обнаженными мужскими фигурами
Графит, 30,2 x 38,9 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Трудно вопринимать как визуальное единство две фигуры, не связанные между собой ни композицией, ни графической инструментовкой. Они всегда остаются двумя изолированными фигурами.
183
Георг Кольбе, 1877-1947
Две стоящих обнаженных женских фигуры
Тушь и перо на желтоватой бумаге,
48,7 x 36,1 см
Берлин, Национальная галерея
Большой участок скрытой части тела вследствие загораживания и ее внезапное появление может привести к тому, что при восприятии всей фигуры глаз не сможет непрерывно дополнять рисунок, вынужден будет делать скачки. Мы видим пальцы руки на плече, а сама рука отсутствует. Следствием этого является нарушение визуальной связи.
153
4.4.
Этюды по разработке материальной телесности
Возможности разработки телесности, показанные ниже, возникли из необходимости конкретизировать и дифференцировать проблемы, вытекающие из целей художественного образования и воспитания. Взаимопроникновение одной проблемы в другую затрудняет их изложение. Иногда эти переплетения можно разделить лишь произвольно.
4.4.1.
Заключение тела в кубические формы
Построение фигуры из простых стереометрических форм (ср. Альбрехт Дюрер, раздел 3.2.) дает сначала преимущество в определении относительного положения объемов. Кроме того, это облегчает ученикам возможность одновременно включать в кубическое построение соотношения местоположения и точки зрения. Это обеспечивает решение объемных размеров, вытекающих из этих соотношений. При этом все объемные направления тела определяются, исходя из оценки места положения (определение геометрического места художника, в частности, путем данных высоты горизонта). Рекомендуется промаркировать высоту головы и ступню, затем наметить дви-рис. 165, 180 жение формы средней оси тела (позвоночник или брюшная линия) в ее пространственном ритме и отсюда расположить по сторонам в двусторонней симметрии отдельные объемы. Изгибы кривых направлений между грудной клеткой и тазом и их связывающие промежуточные формы (поясничная или брюшная области) должны быть обязательно учтены. Затем рекомендуется определить опорную плоскость фигуры в ее перспективном ракурсе как одну из первых гарантий общей ориентации тела в пространстве. Аналогично высоте горизонта располагаются все оси. Для облегчения этого процесса модель в положении стоя должна равномерно распределить нагрузку на обе

ноги. И лишь затем следует новый этап сложности. Он заключается в преодолении функциональных особенностей, как, рис. 185
184
Микеланджело, 1475-1564 Группа фигур (прибл. 1535/40),
Этюд к „Страшному суду“ Сангина, 29 x 18 см
Париж, Лувр
Мощное пересечение передней фигуры в плечах коленями и свисающими ногами, перекрытие больших частей задней фигуры передней, несущей, и средней, несомой, создает пространственную организацию и возможность визуального обобщения многих фигур в законченную визуально целостную форму.
■154
например, контрапост с его разнообразными сдвигами.
Заключение фигуры в кубические формы является для корректуры весьма инструктивным вспомогательным дидактическим средством.
4.4.2.
Исследования поперечных разрезов и упражнения на моделирование
Моделирование с помощью пластилина как упражнение на передачу трехмерности хорошо зарекомендовало себя в качестве предварительной ступени для перевода трехмерности на двухмерную плоскость. Объемы тела моделируются поэтапно, например, таз, грудная клетка, промежуточные формы живота и поясницы, и лишь позднее подгоняются друг к другу. Создание отдельных элементов построения тела дает то преимущество, что внешний облик лепится, не расплывчато, а пластическая форма точнее изучается на основе анализа. То, как пластилиновая модель превращается в структурную единицу, как различаются основные, вспомогательные и промежуточ-рис. 190
ные формы оказывает положительное воздействие на зодческое рисование.
Другой способ может состоять в следующем: на кожу обнаженной модели нанести цветные горизонтальные деления и при моделировании постоянно использовать их для контроля за плоскостными спадами. Тогда фигура создается как бы из ряда исследований поперечных разрезов.
Предварительная ступень моделирования дает более ясные трехмерные представления о форме, так как мы должны проверить обнаженную и пластилиновую модель с неограниченного количества положений (в помощь наглядности автор создал модель поперечного разреза из проволоки со съемными шайбами поперечных разрезов). Для рисования как следующей ступени разработки теперь проводятся исследования поперечных сечений.
Таким образом, уда-
185
Фигура, заключенная в кубические формы
Она построена на опорной поверхности. По обе стороны оси симметрии располагается объем.
Работа практикантки. Специальность -художественная анатомия
Точечный мел на рисовальной бумаге,
29,7 x 42 см
155
ется моделировать пластику живой модели с помощью линии, следуя за плоскостными спадами тела. Использование графической ткани требует последовательности, дисциплины в мышлении и исполнении, чтобы обеспечить единство восприятия и создать основу для достижения объемных включений.
рис. 197, 186
4.4.3.
Исследование объемных включений
Телесность всегда двойственна: пространство вытесняется ею выпуклым объемом и поглощается вогнутостью или перестраивается, благодаря определенному положению модели. Мур говорил, что фигура похожа на ландшафт с горами и долинами, высотами и пещерами. Изображение пространства и промежуточного пространства на плоскости имеет такое же значение, как и родство объектной и основной фигур. Мы должны научиться, с „позитивом" - телом -одновременно видеть „негатив" - пространство и

пространственное включение. Скорее всего этой цели можно достичь, если, подобно скульптору, „выбивать фигуру из цельного блока"". Мы должны научиться не рисовать кон-рис. 187-189
туры фигуры (опасность разделения тела и пространства), а подобно работе с резцом, подходить к границам объема. Мы „выдалбливаем" пространственные включения. При округлении выступающих высот, при создании углублений мы используем то, чему научились при исследовании поперечных сечений. Мы очень точно оцениваем место положения художника, как относительно всего комплекса фигур, так и отдельных его участков. Мы следим, как упрощенные формы, например, кубы или цилиндры, движутся по направлению к нам или отходят от нас. Эти постоянные сопоставления -что образует высоты, что создает глубины, как предмет подходит ко мне, как и куда он уходит - предотвращают точечное созерцание и способствуют комплексному восприятию.
рис. 190
186
Этюд пластики туловища по модели
Рисунку предшествовало упражнение на моделирование, выполненное по обнаженной модели, на которую были нанесены цветные поперечные сечения. Важной составной частью графического исследования являются соотношение позиции художника и точки зрения, разработка фронтального и профильного положений и пересечений.
Работа самодеятельного художника, бистр на коричневой упаковочной бумаге, 29,7 x 42 см
187
Этюд с моделированиями телесности и пространственных включений
156
(к рис. 187)
По сравнению с предыдущими рисунками здесь манера более воздушная, художник стремится к большему соответствию с натурой и учитывает образованные телом пространственные включения.
Работа самодеятельного художника Шариковая ручка на рисовальной бумаге, 21 x 29,7 см
188 (внизу)
Набросок с изображением телесности на одетой фигуре
Впечатление концентрируется, прежде всего, на массивности тела, повторенной одеждой, а также на проникновении фигуры в пространственную глубину (в частности, левая рука). Ср. совершенно другое изображение той же художницы на рис. 115.
Работа самодеятельной художницы, шариковая ручка на бумаге, 21 x 29,7 см
33.И.V
189 (вверху справа)
Исследование пространственных включений в рисунок
Рисунок возникает методом ваяния. При этом фигура как бы высекается из блока и пространственные включения выдалбливаются из него.
Работа учащегося техникума, специальность - театральная живопись/ театральная пластика. Предмет -художественная анатомия.
Карандаш на рисовальной бумаге,
29,7 x 42 см
190
Пластическое построение мускулов туловища
На смоделированные конструктивные скелетные формы постепенно накладываются группы мускулов туловища. Работа показывает мускулы туловища и плеча. Такой подход помогает воспитать навыки строящего рисования. Работа учащегося художественного техникума, пластилин, высота примерно 25 см
157
4.4.4.
Использование воздействия светотени для изображения телесности

Свет, падающий на тело и вызывающий образование тени, подчеркивает характер формы. В разделе 4.3.2. было указано на опасность воспроизведения только случайных соотношений освещения. Все же упражнения по рисунку с обнаженной натуры, в особенности при боковом свете, могут благоприятно сказаться на видении формы и на способности к абстрагированию. Прежде всего, следует обращать внимание на ограничение нюансировки тоновых значений падающего света, чтобы тем самым мы были вынуждены воспринимать световые партии как единую форму. С самого начала эту форму следует создавать из расширения пятна, т. е. расширять плоскостно его графи-рис. 191-195
ческую ткань. Опасно, когда задается лишь контур, к которому затем механически добавляется штриховка. Обычно оба эти элемента распадаются. При работе на темной основе теневые партии остаются неразрешенными (плавный переход), мы привыкаем при этом к тому, что не выражаем всего, что мы знаем или видели. Прежде всего, мы учимся активизировать восприятие наблюдателя, предоставляя ему возможность самому мысленно дополнить изображение. В отношении графической инструментовки мы учимся использовать плавный переход тени - в темный или света - в светлый фон как носитель пространства и как средство передачи объема. Тем самым фон рисунка перестает быть плоскостью и превращается в пространство. Свет и тень как форма взаимно уравновешиваются.

4.4.5.

Архитектоника тела как результат графического познания

Архитектоника тела является одним из важнейших результатов познания в рамках изучения натуры. В ней сосредоточиваются все полученные способности, знания и навыки. Лучшие результаты достигаются с помощью информации о важном анатомическом значении различных частей тела. Содержание понятия „архитектоника11 заставляет нас думать о перестроенных пространствах, „стены" которых образуются с помощью строительных элементов, которые моделируются фасадами. Архитектоника описывает строительное содержание телесной структуры, все требования внутренних связей и подчинений. Каждое строительное звено является частью целого. В

191

Телесность с пространственными включениями

Работа возникла как самостоятельный эксперимент учащегося с использованием пистолетного пульверизатора. Грани, образующиеся в результате прикрываний, моделируют тело. Увеличением плотности нанесения разбрызгиваемого слоя выражаются пространственные глубины.

Работа учащегося художественного техникума, специальность - театральная живопись/театральная пластика, предмет -художественная анатомия. Техника разбрызгивания на бумаге,
29,7 x 42 см

192

Использование света для изображения телесности в рисунке на определенную тему.

Техника гравюры, во многом выполненной в плоскостной манере (тема: женщина, очищающая кирпичи руин), требует сокращения световых и теневых партий, с помощью которых должна быть обеспечена телесность.

Работа самодеятельного художника, гравюра на дереве, прим.
29,7 x 42 см
158

193

Обнаженная фигура в боковом свете

Теневые партии даются как связные формы и доведены до уровня целенаправленно организованных пятен. Дополнение очертаний фигуры визуальным восприятием зрителя запланировано сознательно.

Работа студента, специальность художественная анатомия

Шариковая ручка, кисть и акварель на рисовальной бумаге, 29,7 x 42 см

194

Разработка телесности при использовании освещения
По сравнению с предыдущим рисунком, постановка задачи изменилась в двух планах: сначала ясным черно-белым контрастированием, т.е. без переходов, мы стремились к абстрагирующему видению формы. Кроме того, необходимо было доказать насколько понятна нам телесность. Было сделано допущение, что
источники света для обеих фигур расположены в разных местах. Светотеневое воздействие основывается, таким образом, на представлении, с помощью которого проверялось понимание телесности.
Работа учащегося художественного техникума, гуашь, черный мел на упаковочной бумаге, карандаш на рисовальной бумаге, 42 x 59,4 см
195
Обнаженная фигура в боковом свете
Смысл упражнения состоит, в первую очередь, в том, чтобы использовать свет для создания пластики и различать освещенные партии как большую связную форму.
Работа самодеятельного художника
Перо и тонированный белый цвет на закрашенном фоне, 29,7 x 42 см
159
этом смысле художественная анатомия оснащает учащихся также строительными элементами, знанием конструктивных форм, объемов, движений, взаимосвязей форм, пропорций и многого другого. Неповторимое и общее нужно видеть совершенно четко. Именно это предотвращает банальное повторение значений. Изображение объективируется с помощью знаний по художественной анатомии и одновременно подвергается процессу сжатия. Оно изменяется. Телесность отдельных строительных элементов, как и всей структуры, должна показывать функциональную способность и надежность всего целого, убедительность формы. Стабильная и солидная форма говорит о силе и здоровье физической культуры человека. Ее нельзя понять только с помощью точечного наблюдения, без глубокого проникновения. Ху-рис. 196-200, 207-209
дожественно изображенный человек это более, чем сумма правильно понятых содержаний.
В этом смысле следует понимать ряд изображений, в которых видно стремление художника в этом направле-. нии. Интересно, что речь идет о работах, созданных одним и тем же учащимся, по одной и той же модели, при почти одинаковом положении. Здесь отчетливо прослеживается нарастание мастерства: от попыток точного воспроизведения объекта до свободного его конструирования.
Суть изменений - а в рисунках главным образом это представляет особый интерес - заключается в повторных попытках и творческом неудовлетворении достигнуть новыми средствами реализации и новых возможностей выражения. Идет ли речь об исследовании пропорций и функций или об изобра
жении телесной архитектуры, для чего автор дает много рекомендаций, в конечном итоге они будут полезными ученику лишь в тот момент, когда его собственная деятельность, его собственный поиск, собственная проба средств будут полностью поставлены на службу исчерпывающему выражению объекта, в данном случае человеческого тела. Тут необходимо художественно-педагогическое чутье, чтобы достаточно и многосторонне поддержать рабочий импульс учащегося и оставить ему достаточную свободу действий для того, чтобы подход к решению поставленных задач был неоднозначным и способствовал поискам, самостоятельным открытиям, а также дальнейшему движению к новым, самостоятельно вскрытым проблемам. Иными словами: творческий потенциал должен нарастать.
рис. 201-206
196
Изображение опустившейся на колени обнаженной фигуры.
197
Изображение архитектоники человеческой фигуры с помощью исследования поперечных сечений.

Телесность фигуры достигается главным образом визуально обусловленным изменением размеров передних и задних объемов, моделированием частей тела ясно выраженными направлениями уклона, а также их пересечениями. Еще почти не учтена связь тело-пространство.
Встраивание поперечных сечений различных участков тела способствует моделирующей функции графического исполнения.
Рис. 196 - работа самодеятельного художника, карандаш на бумаге, 42 х 59,4 см
Рис. 197 - работа студентки, предмет -художественная анатомия, 4-й семестр, белый мел на черной бумаге,
42 х 59,4 см
160
198
Взаимопроникновение объемного и функционального изображения
Плоско посаженный мел подчеркивает характеристику положений тела, в частности правой фигуры, где отогнутые назад и согнутые в локтях руки имеют то же направление, как и устремленный в глубину пространства профиль грудной клетки.
Работа самодеятельного художника, Черный мел на гладкой рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
199 (внизу) Архитектурно-телесное изображение в связи с функцией
Архитектурно подчеркнутое, строящее рисование является чрезвычайно важным этапом, с одной стороны, для соединения отдельных содержаний в более крупное целое, а с другой, - для активизации всех полученных знаний и навыков.
Работа студентки, предмет -художественная анатомия Карандаш, 29,7 х 42 см
200
Насыщение дифференцированного анатомического и функционального изображения
Основная проблема этой работы -выявление связи функциональных событий при односторонней опорной нагрузке.
Работа ученика 10-го класса, карандаш, 42 х 59,4 см
11-1233
161
201
Архитектоническое построение фигуры в положении сидя
Работа стоит в начале ряда завершающих упражнений по изучению архитектоники тела, которые были созданы одним и тем же учащимся. Она, Прежде всего, демонстрирует отношения „облицовывающей" мускулатуры к несущим скелетным формам и отказывается, в противоположность предыдущим рисункам, от вписывания поперечных сечений. Следует также обратить внимание на верхний вспомогательный рисунок, который помогает понять положение участков тела относительно друг друга, так, например, пространственное отношение между лежащей сзади рукой и выступающей вперед грудной клеткой.
Работа студентки художественного фактультета, 3-й семестр Карандаш на бумаге, 42 х 30 см
202
Архитектонически построенная фигура с повернутым туловищем
Проблемы закономерного поведения мягких частей тела в их связи с подвижными скелетными формами, затронутыми в рис. 207 (рисунок на доске), нашли здесь свое отражение в стремлении к упрощению и ясности, в частности в напряженном отношении выпуклости грудной клетки и „скрученной" брюшной
стенки. Эта работа, отличающаяся строгой дисциплиной наблюдения, анализа и переработки результатов наблюдения, составляет прочную основу для более свободных изобразительных возможностей (см. рис. 206, 211).
Работа студента, 3-й семестр, карандаш на бумаге, 42 х 25 см

203 (стр. 163 вверху слева) Развитие архитектонических представлений о теле в сочетании с плавными переходами
Задание исходит главным образом из изображения телесности с помощью пространственно организованных направлений, следующих перепадам плоскостей, а также из передачи напряжений выпуклости всех телесных форм, не отделяя фигуру жесткими контурами от фона рисунка, как это сделано на рис. 201 и 203. Этим достигается плавное включение тела в пространство.
Работа студента, 3-й семестр, перо и белая кроющая краска на тонированной бумаге,
29,5 x 17 см
204 (стр. 163, вверху справа) Развитие пространственного наслоения форм телесной архитектоники
По сравнению с предыдущим рисунком исследование отличается не столько иным материалом, сколько разработкой средств
воплощения пространственного движения тела вперед и назад.
Работа студента, 3-й семестр, перо и черная тушь на тонированной бумаге,
29,5 x 17 см
205 (стр. 163, внизу слева) Изображение телесной архитектоники разработкой светлых тонов из фона Вместо белых приподнятостей, которые при чрезмерной жесткости таят в себе опасность распада формы тела, здесь делается попытка разработки светлых тонов из тонированного фона. Моделирование в основном осуществляется вытиранием резинкой грунтовочного пигмента. Радость открытия новой технической возможности зашла здесь несколько далеко, в результате чего фигура стала уж слишком прозрачной.
Работа студента, 3-й семестр, вытертый грунтовочный пигмент с сочетании с карандашом на тонированной бумаге,
29,5 x 17 см

206
Более свободная разработка телесной архитектоника комбинированным методом
Чтобы повысить выразительные возможности телесной архитектоники и сделать исполнение воздушным, вновь был применен метод вытирания фона, как на предыдущем рисунке, но намного экономнее и в сочетании с бистером. Мягкие, приглушенные тона без резкости контрастируют друг с другом и придают изображению слегка драматическое выражение.
Работа студента, 3-й семестр, вытертый грунтовочный пигмент на тонированной бумаге в сочетании с бистером,
29,5 x 17 см

207 (правая сторона доски)
Рисунок автора на доске для пояснения телесной архитектоники с грудной клеткой как пластическим центром (1974), общая длина 7 м
207 (левая сторона доски)
Рисунок автора на доске для пояснения архитектоники туловища (1974)
На правой половине доски мы исходим из того, что телесная архитектоника базируется на пластических „центрах", окружающих резервуарах, на которые напластовываются составные формы. Помимо основных положений (вид спереди, сзади, в профиль и в горизонтальной проекции), перспективные проекции наглядно показывают и другие признаки построения человеческого тела. Левая половина доски поясняет соотношения положений таза, грудной клетки и черепа, а также их изменение во время движения. Участки связаны формами мягких частей. При этом показывается их закономерное поведение при растяжении, застое и диагональном перекосе.

208
Рисунок автора на доске для пояснения архитектоники руки (фрагмент) (1974)

Как и на примере ноги, для нас важна здесь демонстрация различных расположений объемов, которые образуются мускульными функциональными группами на их скелетной основе.
209
Рисунок автора на доске для разъяснения архитектоники ноги и тела (фрагмент) (1974)
На первом рабочем этапе были намечены поверхностные участки и поворотные точки суставов, зафиксированные с помощью несущих скелетных форм. На втором этапе последовало соединение определяющих пластику мускульных функциональных групп и их положения относительно суставных осей. Таким образом, мы стремились получить доказательство динамичной изменчивости формы.
Обнаженные фигуры в натуральную величину справа и слева демонстрируют как телесно-архитектурные изображения использование знаний для изображения живого явления.
165
Выбор примеров показывает взаимодействие выразительных целей и способов их воплощения, которые взаимно активируют друг друга. При решении задачи выразить функцию и строительную структуру путем знания архитектурных форм нужно испробовать различные, наиболее убедительные изобразительные возможности. Последнее, в свою очередь, показывает, какие новые задачи вытекают из специфики средств. Никакое другое упражнение, кроме работы с архитектурной формой, не дает такого плодотворного взаимодействия между идеей и возможностью ее воплощения, всестороннего слияния знаний и умений с целью достижения наилучших результатов выражения.
4.4.6.
Сочетание телесности и функциональности в изображении
Функциональные этюды с тенденциями телесно-пространственного изображения (ср. раздел 3.4.1.3.) претерпевают сейчас изменение. Фигуры потеряли воздушные силуэтные контуры. Им придаются ракурсы, уточняющие размеры, а, тем самым, и объем. Правая фигура на рис. 181 показывает, что визуальное восприятие трехчетвертного переднего ракурса все еще предполагает симметрию корпуса. При этом всю телесность мы ощущаем сильнее, чем в профильных ракурсах других фигур. Особенно фигуры рисунка в контрапосте объединяют телесность и функциональность, поскольку нагруженная опорная сторона рис. 196, 198, 181
имеет строгий контур и выступающую вперед контрастность по отношению к ноге, несущей меньшую нагрузку, с разорванным контуром и углублением объема за счет штриховой ткани. Размеры под воздействием позы и положения конечностей и в зависимости от положения наблюдателя увеличиваются или уменьшаются (так, например, повернутое назад плечо „усыхает", а повернутое вперед - „набухает"). В результате действий валикоконусообразные или кубические формы отодвигаются в пространство по направлению к наблюдателю или от него. Они укорачиваются, располагаются впереди или сзади друг друга, перекрывая друг друга в легкой или сильной степени. Они пересекаются. Таким образом, мы учимся, также и в „спокойных" функциях, например, в позе контрапоста или на коленях, по-
рис. 200, 199
166
вышать экспрессивность всей фигуры благодаря единству функции, укорачиванию и пересечению.
Ощущение ритмико-музыкального процесса, а также наблюдение пересечения и укорачивания требуют более простой графической инструментовки.
рис. 210, 211
4.5.
Одежда как составная часть изображения телесности фигуры
Теперь нам хотелось бы обратиться к еще одному специальному вопросу, который имеет дополнительное значение для изображения фигуры, а именно учету и использованию одежды. Следует указать на двойную функцию одежды,

которая, во-первых, служит вспомогательным средством для характеристики лица или целой группы лиц, а с другой стороны, сама имеет объем, создает интересные поверхностные структуры и подчеркивает линии тела, скрывающегося под ней.
Укрывая тело под бытовой одеждой или праздничным одеянием, человек создал себе свою вторую кожу, укрывающую его от холода и непогоды. В наших широтах она также необходима
человеку, как волосяной покров для животных, и каждый способ укрытия тела одеждой неисчерпаем как в жизни, так и в искусстве. Во все времена художники видели в одежде, т. е. в совокупности всех приспособлений, прикрывающих тело, аттрибуты, характеризующие социальное положение человека, его физическое и психическое состояние, его габитус и манеру держать себя. Она дает представление о работе, профессии и социальном статусе равно как и дает возможность для идеализированного изображения вне временных связей. Именно для этого художник использует чаще всего драпировку, т. е. декоративное расположение складок одежды. Расположение складок на одежде является и поныне предметом специального изучения, которое, к сожалению, не может найти должного отражения в данной книге, рис. 212-215
210
Более свободное применеие знаний, полученных при телесноархитектоническом восприятии.
Смена материала по сравнению с предыдущим позволяет обратить больше внимания на манеру исполнения, направленную на выражение различных протекающих в человеческом теле процессов. Мы не изолируем тела от бумаги. Здесь видно стремление распределить и упорядочить ритм графических значений светлого и темного.
Работа студента, 3-й семестр, черный мел на бумаге, 40 x 24 см
211
Очень свободное применение знаний и навыков, полученных при изучении телесной архитектуры
Линейно созданный, ритмично протекающий контур связан четко распределенными крупноформатными пятнами прозрачного серого тона, мало отличающегося от тона карандаша и бумаги, отражающего объемность тела, его позы и положения.
Работа студента, 3-й семестр, карандаш и акварель на бумаге, 32 x 23 см
212
Питер Брейгель Старший, между 1525/30 и 1569 гг.
Крестьянки на рынке
Перо
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Тело этих жительниц северных широт скрыто под широкими юбками и грубыми шерстяными куртками. Их фигуры в массивной одежде выглядят неуклюже. В бедных слоях населения одежда была ни чем иным, как простой защитой от непогоды.
167
Праздничное одеяние является таким родом одежды, который используется в определенных целях и по особым поводам, оно как бы демонстрирует единение с данным поводом и с изображаемым кругом лиц.
Утилитарное бытие нашего времени заставило людей отказаться от многообразия в типах одежды. Осталась однако древняя потребность в передаче звания, важности, достоинства, внешней и внутренней значимости личности. Это стремление в равной степени характерно как для прошедших периодов взлета человеческой культуры, так и для наших дней. Просторные одеяния окутывают фигуры „Диспута" (1508-1511) Рафаэля, придавая им достоинство и объемность, и создавая ауру, характеризующую величие изображаемых личностей и значимость места их встречи. Торжествен-рис. 3,
220

ное величие персонажей „Четыре апостола" (1526) - творение, венчающее творчество и жизнь Альбрехта Дюрера и являющееся его завещанием, - живо воплощено с помощью широкого потока убранства, подчеркивающего характер изображаемых персонажей и их внутреннее состояние. „Коленопреклоненная нищая" (1906) Барлаха, символ всех бед мира, нищенствующий монах Питера Брейгеля (между 1525, 1530 и 1569 гг.) производят то же впечатление, что и этюды духовных сановников Манцу (1908) или изображение молодых девушек Г. Т. Рихтера (1902-1969), набросивших себе на плечи просторные большие платки.

Прозаические унифицированные одежды для быта или профессиональной деятельности используются в современном искусстве также для передачи свойственной изображаемым фигурам рис. 361, 262
жизни, полной напряжения. При этом художники не стремятся выйти за рамки художественного однообразия современной одежды. С точки зрения художника одежда состоит из выпуклостей, сменяемых углублениями и складками. Кто-то метко сказал о вихре складок, охватывающих изображаемую фигуру. Они выражают желания и страсти человека и его времени. Поэтому между современной бытовой и рабочей одеждой с ее экспрессивными выпуклостями, с одной стороны, и одеяниями с их художественной выразительностью, с другой, - имеются точки соприкосновения.

Что же касается изображения одетой фигуры, то тут имеются некоторые основные принципы, о которых нельзя не сказать и которые служат усилению экспрессивности изображения натуры.
рис. 232, 221, 220
168
Прежде всего, одежду нельзя рассматривать изолированно от тела. Надо всегда стараться передать его присутствие под покровами одежды. Желая отобразить поверхности, создаваемые одеждой, художник порой впадает в одностороннее восприятие объекта. Скопление и натяжение складок в отдельных местах, являющихся ни чем иным, как простым результатом избытка материи с одной стороны и ее недостатками с другой, передается рисовальщиком с помощью пучка штрихов, причем ему нет дела до того, передают ли эти складки физическое состояние тела или нет.

Рисовальщик должен в данном случае представить себе ландшафт. Под „корой замли“ с ее возвышенностями и низменностями надо различить и дать почувствовать зрителю наличие несущих „каменных" массивов во всей их рис. 215
целостности, на спинах которых покоятся необычные сочетания холмов и высоких гор - в зависимости от характера геологических „сбросов". Каждое скопление складок может быть изобильным или убогим. От одной „горной гряды" до другой простираются низины, овраги, долины, воспринимаемые нами как основные или промежуточные пространства.

Так же как рисовальщик, любовно выписывая форму и фактуру волос, не должен забывать, что волосы расположены на неизменной форме выпуклостей черепа, так и при рисовании одежды художнику надо постоянно иметь в виду, что одежда прикрывает тело, создает для него оболочку. Масса ткани накладывается на валок руки как податливая, облегающая или упругая труба. Тонкий, мягкий материал, послушно передающий все выпукло-рис. 216
сти и впадины тела, кажется нам тихо движущейся поверхностью воды, которую нежно ласкает ветер. А вот толстая и негнущаяся ткань борется с обнаженным телом, лежащим под тканью. Она сопротивляется, топорщится, стоит колом, образует неподвижные фасады, ломается и неохотно комкается. В этом случае масса тела принимается во внимание только там, где она служит опорой для тяжести самой одежды.

Автор в своих этюдах с одеждой охотно пользовался материалами различной степени мягкости, чтобы лучше понять и познать возможности подчеркивания и передачи изгибов тела с помощью одежды.

Но речь идет не о поведении ткани, а о том, какую помощь она может оказать рисовальщику в передаче физической натуры.

213
Якоб Йордане, 1593-1678
Христос перед Пилатом
Кисть, бистр и лазурь, 41,7 x 34,3 см Веймар, Государственный художественный фонд
Согласно художественным канонам того времени плебей и злодей, бедняк и отверженный изображались обнаженными. Лиц с высоким положением в обществе художник одевал в раскошные одежды. Действие картины еще усиливается низко расположенным горизонтом.
214
Нидерландский мастер ок. 1420/50 гг. Мария и Иоанн Креститель под крестом
Рисунок пером или острой кистью коричневыми чернилами, 30,2 x 17,2 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Благодаря одеяниям, под которыми вырисовываются отдельные участки тела, - плечи или колени, - создающие потоки складок, персонажи картины объединены в единое целое, то есть в две входящие друг в друга пирамиды крупных размеров, что невольно заставляет думать о картинах Барлаха.
215
Ф. А. Малявин, 1869-1940
Баба
Карандаш, 44,5 x 32 см
Могучий широкий поток складок, начинающийся тонкими штрихами у шеи и набирающий силу в своем движении по вертикали вниз, членит компактную форму одеяния и используется художником, которого мы знаем по его ярким краскам в картинах, изображающих русских крестьян, для оттенеия праздничного настроения. Этому способствует и сильно заниженный горизонт.
169
Тонкая ткань, соединяясь в скопления мелких складок, облегает фигуру и выглядит как естественное обозначение поперечных объемов тела. Она показывает поверхности тела в их различных пространственных сочетаниях подобно самой коже, наглядно демонстрируя все комбинации выпуклостей и впадин. Надо обращать внимание на каждую складку рукава или морщинку чулок, которые облегают соответственно руку или бедро, на каждую поперечную складку свитера, на каждое изменение натяжения юбки, на расположение различных частей пиджака, брюк или платья, на то, как они передают изгибы корпуса, его пространственное расположение, равно как и оттеняют различные его составные части, за всем этим надо следить, стремясь к передаче экспрессии тела, натуры.
рис. 217-222
Это изобразительное средство самоконтроля и усиления ни в коем случае нельзя оставлять без внимания!
И последнее, на что надо обратить внимание. Одежда нередко выразительно подчеркивает функцию тела. В качестве второй кожи она послушно следует за движением корпуса, закручивается вместе с поворотами бедер и грудной клетки, собирается в складки также как и кожа в области живота при наклоненном корпусе, в то время как область спины напрягается. Она послушно следует за поднятой рукой, собирается в складки на плечах и натягивается на боках. В самых разных вариантах она следует за контрапостно стоящим телом, отставая от него и ниспадая в соответствии с положением бедер в сторону меньшей нагрузки тела.
Поэтому понятно, почему многие ху
дожественные направления по этим причинам, а именно в целях лучшей передачи функций тела, уделяли большое внимание изображению одежды и выработали великое множество закономерностей ее изображения, о которых в объеме данного издания нельзя дать даже приблизительного представления.
216
Альфред Ретель, 1716-1859
Этюд с обнаженным натурщиком и одеждой
Берлин, Национальная галерея

Поставленные рядом изображения обнаженного натурщика и одежды дают понять желание художника проникнуть в закономерности образования складок, за которыми должен проглядываться объем человеческого тела.
217
Этюд с одеждой
Облегающая легкая одежда позволяет угадывать за ней тело натурщика, как решающий формообразующий фактор. При проработке складок необходимо помнить о том, что они также имеют объемы, выпуклости и впадины, и что их нельзя наносить на объемную основу врезывающимися бестелесными штрихами.
Работа самодеятельного художника Сангина, 29,7 х 42 см
218
Этюд со скомканной и натянутой одеждой
Одежда приспосабливается к позе модели. Следует обращать внимание на то, где она под воздействием натяжения прилегает к телу, а где она закономерно должна образовывать складки. Это помогает еще лучше подчеркнуть выразительность человеческого тела.
Работа самодеятельного художника, карандаш, 21 х 29,7 см
170
219
Этюд со складками на рукаве
Изучая V- и У-образные складки, характерные для скомканной одажды, важно обращать внимание на то, чтобы скрытая под рукавом рука не разрезалась отдельными складками на куски.
Работа самодеятельного художника Карандаш на бумаге, 30 х 21 см
220
Готфрид Баммес, 1920 Этюд с хирургом (1965) Карандаш на бумаге
Рабочая одежда хирурга, укрывающая его с ног до головы, заставляет показать фигуру в целом, что одновременно выражает признание профессии врача и уважение к ней.
171
4.6.
Телесность как художественное изобразительное средство в произведении искусства
Простая констатация факта, что все окружающие нас предметы обладают объемом и любое тело имеет три пространственных измерения, и что телесность является естественным свойством вещей - дает пищу для размышлений художнику, желающему создать изображение человека. Поскольку искусство социалистического реализма не разрывает дуалистически материальную сущность вещей, включая их объемность, на ничего не значащую внешнюю оболочку и форму, выражающую их внутреннюю суть, то телесно выполненная фигура имеет в живописи и графике все еще важное и даже возрастающее значе
ние. В данном случае уместно привести слова А. Родригеса о творчестве мексиканского художника Альфаро Сикейроса, который был приверженцем „реализма, полного гнева, направленного против противников демократии". Он писал: „Пластичность его произведений столь совершенна, что изображаемые предметы кажутся выступающими из картины ... Однако из этого не следует, что талант Сикейроса состоял только в верной передаче форм натуры. Напротив, он стремился к тому, чтобы придать фигурам экспрессию, чтобы они жили своей жизнью, чтобы говорили языком своей формы. Он хотел, чтобы пластичность материала сама говорила за себя, пела и кричала. Таким образом предмет и его выражение были частью единого ... плана и выполняли одну общую задачу" (39).
рис. 233
Это не есть ортодоксальность. На этом основном принципе, а именно на единстве формы и содержания, покоится наше реалистическое искусство с его многочисленными модификациями и различиями. Опираясь на эту путеводную нить, оно использует объемно-пространственные возможности изображения для создания художественных произведений. Ширина диапазона - от утрирования

роли пластичности до ее перехода в барельефные формы - зависит от намерений художника, от планирования им того воздействия, которое его творение должно произвести в рамках архитектурного окружения. Он может стремиться к тому (как это делают, например, многие мексиканские мастера в своих монументальных панно), чтобы вытеснить плоскость с помощью наивысшей пластической силы и тем самым как
221
Готфрид Баммес, 1920 Наброски во время операции Рисунки пером и бистром
Скрытые халатами, передниками и масками фигуры и покрытый простынями операционный стол производит на зрителя глубокое впечатление. От первых проб пером (вверху слева), которые зафиксировали отдельные частности, художник переходит к оформлению своего впечатления отказом от деталей и концентрированием внимания на наиболее важном (внизу справа), использовав при этом дополнительно и широкий материал.
172
бы встать в центр вещественного, твердо очерченного мира, в котором „пластичность материала сама говорит за себя, поет и кричит". Или же он подчиняет ее общей задаче пространства. В конечном счете и это намерение определяется замыслом художника. Скрытая пластичность или ее смелое подчеркивание обладают равными возможностями для того, чтобы материал „пел" или “кричал".
От степени чувственной энергии телесности, которая превалирует в художественном произведении, зависят дальнейшие возможности интеграции (а не только чисто логические следствия) нового в процессе творчества. С этим, как мы уже подчеркнули в разделе о позиции рисовальщика, занимаемой им в отношении тела, связан сознательный выбор точки зрения художника на модель. Он выбирает
фактический и духовный уровень горизонта, чтобы с его помощью передать свое впечатление зрителю. Вольно или невольно, но выбранный художником ракурс оказывает многообразное воздействие на зрителя. Он ставит его на один уровень с изображаемым или заставляет зрителя смотреть на него „сверху вниз" или „снизу вверх". Тем самым художник как бы вынуждает наблюдателя выработать определенное отношение к изображенному.
Отбор нижеследующих художественных произведений был сделан на основании этих соображений.
рис. 223-232
222
Джакомо Манцу, 1908
Полуодетая лежащая девушка, вид сзади (1960)
Карандаш, 42 х 57 см
Остро очерченные, малообъемные складки облегающего нижнего белья покрывают тело и усиливают впечатление от его поворотов, впадин и выпуклостей. Складки с их структурным характером контрастируют с гладкой поверхностью кожи. Они больше обнажают, чем скрывают.
173
223
Готфрид Баммес, 1920
Поясное изображение обнаженной женщины, скрестившей руки над головой (1968)
Выбор средств для изображения телесности и передачи движения потягивания ограничивается четко определенной пересекающейся линией, которая иногда прерывается для того, чтобы впустить фон в фигуру.
Незавершенность, сознательная непрорисованность дает зрителю возможность домыслить изображение.
224
Сусанна Кандт-Хорн, 1914 Семья у моря (1973) Масло, 60 х 121 см
В произведении удался синтез высоких гуманистических идей, любви, семейного счастья, чувства защищенности, жизнеутверждения, берущего свое начало в самой сущности жизни, и здоровой яркой телесности, которая,

благодаря своей неиссякаемой и неукротимой естественности, возвысилась к символу источника жизни. Художница придала телесности еще большую силу воздействия: объемность и надежность -как символ земных радостей.
174
225
Готфрид Баммес, 1920
Этюд женской фигуры в легком повороте со спины (1975)
Карандаш на бумаге, 62,5 x 44 см
Сюжет такой же непритязательный, как и сам этюд. Он следует пропорциональному сложению зрелого женского тела (вид со спины), его смягченное™ в повороте головы и корпуса, легко обозначенному жесту левой руки и почти сомкнутому положению ног. Простота изображения покоится на тщательной проверке кажущихся незначительными возвышенностей и впадин и на детальной проработке телесности.
226
Ганс Тео Рихтер, 1902-1969 Объятие матери и дочери (1958) Литография, мел и кисть, 37,3 x 12,5 см Дрезден, наследие художника
Простота очертания - высокий узкий прямоугольник - позволяет воспринимать группу как единое целое. Лишь при внимательном рассмотрении начинаешь различать в едином изображении легкую пространственно-телесную дифференциацию, выраженную переплетенными руками и склоненными друг к другу головами. Выбранная форма прекрасно воплощает мысль о принадлежности людей друг к другу.
175
176
227
Джакомо Манцу, 1908 Лежащая женщина с высоко заколотыми волосами (1903)
Карандаш
Белизна поверхности становится воздухом, которым дышит лежащее обнаженное женское тело. Серебристая структура бережно и в то же время широко, просто и прозрачно моделирует спину. Нежными тонами она выделяется из фона. Едва намеченные контуры передают мягкость округлостей и нежность кожи, не проводят резких границ между телом и пространством.
228
Герхард Кеттнер, 1928 Лежащая натурщица (1966) Карандаш на белой бумаге
Вдохновение вызвано полнотой объемов. Несмотря на пышность тела, художник сохраняет предельную стабильность формы. Мягкая пластичность достигается немногими моделирующими штрихами, осторожным использованием рассеянного высветления -легкого в плечах, более плотного в области талии и широкого и сильного на бедрах и в области таза, решительным и мощным укорачиванием в голенях и легкими перекрещиваниями.
229
Вернер Тюбке, 1929 Автопортрет (1971) Масло, 71,5 x 43 см
Фигура Тюбке, уверенного в своих силах и мастерстве, выступает из низко расположенного горизонта в окружении ярких, выразительных фигур кисти Понтормо, Пармиджанино или Эль Греко, на фоне высоких стен мастерской, в окружении толпы любителей искусства. Зрелый мастер с уверенностью смотрит в будущее, где его ждут большие дела и важные общественные обязательства.
177
178
230
Вилли Зитге, 1921
Пловец 1971
Прорывающая толщу воды пара мускулистых рук, выныривающая для вдоха голова и погруженное в воду, почти до бесформенности укороченное тело, которое подобно лодке устремляется вперед, превращает пловца в символ человека, неудержимо стремящегося вперед.
231
Бернхард Хейзиг, 1925

Бригадир (1970)
Масло, 120 х 125 см
Не стремясь создать фигуру героя, который был бы „очищен" от природных недостатков и выглядел бы нереальным идеалом, художник изображает в своем персонаже его особые приметы: массивную, приземистую телесность, улыбку, выдающую большие знания, сощуренные глаза и мощные руки, привыкшие смело браться за дело,
руководить работой и жестикулировать во время споров. Фигура конкретного бригадира вобрала в себя отличительные черты личности современного рабочего. Изображению придан величественный вид занижением точки зрения наблюдателя.
179
232
Франк Рудигкейт, 1959 Мастер Хайне (1971) Масло, 130 х 100 см
Рисуя смелыми, яркими мазками скомканную спецовку, ходожник как бы создает вторую кожу изображаемого, которая еще раз отражает силу его жизненного оптимизма.
233
Альфаро Сикейрос, 1898-1974
Новая демократия (1944/45) Прозейлин на холсте, 500 х 1200 см
Мексике, Дворец изящных искусств
180
5.
Проблемы разработки объемно-пространственных структур
5.1.
Предварительные замечания
Эта глава трактует лишь чисто изобразительные взаимосвязи между изображенным телом и фоном как носителем пространства и не включает в рассмотрение внутреннее пространство, ограниченное стенами. Настоящая книга, которую можно рассматривать как один из этапов на пути к изображению конечной цели - человека, не может поднять всю многообразную и сложную проблематику современного искусства, связанную с организацией изобразительного пространства. Эти проблемы упоминаются и анализируются в ней лишь в той связи, в какой они попадают в поле зрения дидактически поставленного круга вопросов, связанного с решением изобразительных задач.
Мы исходим из того, что фон рисунка, белизна бумаги, является носителем пространства. Каждая линия, в особенности толстая, появляется не на, а перед или над поверхностью, плоскостью, которая, пока она пустая, кажется бесконечной. То же самое относится к пятну, как расширению линии. Линия или пятно могут казаться лежащими на плоскости лишь тогда, когда они как бы вгравированы в поверхность грунта и создается впечатление, как будто в данном месте поверхность разрушена. Фигура, обведенная контуром, находится как бы перед отступающей плоскостью фона рисунка, она модифицирует ее освещенность, белизну и придает заключенной в линии плоскости большую плотность. Окружность выглядит диском, а не кольцом. В то же время неограниченный фон выглядит разрыхленным, в особенности то-
Как поток низвергается на зрителя изображение закованной в цепи полуобнаженной женщины - аллегории порабощенной свободы. Мощная масса тела, пространственная гиперболизация кулаков, напряженные жилы и мускулы создают законченность телесных форм, которая заставляет наблюдателя следовать
за ходом мыслей художника и не допускает никакой иной интерпретации его творения.
181
12- 1233
гда, когда обрисованная фигура дополнительно пронизана графической структурой. Штрихи внутри рисунка создают плотность, которая особо вычленяет фигуру из плоскости, являющейся носителем пространства. Только

когда восприятие уже больше не в состоянии охватывать ширину обрисованного как единое целое, контуры теряют свою трехмерность и не кажутся уже выступающими перед поверхностью фона. „Тела тогда кажутся разрыхленными и сразу становится видно, что они являются всего лишь фрагментами поверхности белой бумаги" (40). Подобная ликвидация объема тела и его включение в плоскость является, например, у Матисса целью изображения. Он хочет тем самым противопоставить искусственные образования естественным. Превращение контура в объем с помощью лю-рис. 397, 222, 227, 183
бых графических структур усиливает эффект рельефности, когда рисунок как бы выступает перед плоскостью. Отношение структуры к поверхности подчеркивает отношение тела к пространству. Само собой разумеется, что это утверждение имеет формальный, относительный характер. Однако для верной передачи натуры важно исследовать средства, с помощью которых можно выдвинуть фигуру вперед и достигнуть усиления впечатления реальности. Впечатления глубины достигаются сравнительно легко. Но этого недостаточно, потому что, во-первых, существуют еще взаимосвязи между телом и пространством и, во-вторых, перед художником стоит задача, не разрушая поверхности картины, тем не менее создать впечатление пространства.

5.2. Отдельные исторические примеры сочетания тела и пространства

Уже в античной Греции были открыты геометрические основы линейной перспективы. В отличие от египтян, которые применяли так называемый прямой ракурс (ср. раздел 4.4.3., например, вид плоского пруда без усечений сверху, „перевернутого" под прямым углом, а также вид стоящих вокруг него деревьев), греки пользовались боковым ракурсом. Они пользовались методом укорачиваний и создали тем самым „предварительные условия для рисунка, сходного с визуальным образом" (Вильгельм Ветцольд). В художественных изображениях ранней классики началось соединение отдельных частей тела в фигуру. Она рассматривалась как взаимосвязанный про-
182
цесс, в котором смелые укорачивания косвенным образом давали возможность и пространству сказать свое слово. При этом перспектива вовсе не занимала, как в период Ренессанса, того главенствующего положения, при котором все, в том числе и человеческая фигура, было подчинено конструкции пространства. Греки, прежде всего, тщательно следили за пространственным положением фигур по отношению друг к другу. Особое внимание обращалось на промежуточные пространства, ограничиваемые фигурами, ибо они были составной частью четко ограниченной основной фигуры. Путем чередования главной фигуры (объектной) со второстепенной (основной) удавалось сохранить плоскость как носитель пространства. Такое же важное значение, как стремление Ренессанса к математически рис. 41
обоснованной красоте, которое, в конечном счете, вынуждено было уступить требованиям действительности, (у Леонардо и Дюрера), имела в те годы и математическая перспектива. Леон Баттиста Альберти (1404-1472), Мазаччо (1416 - около 1428), Пьеро делла Франческа (1416-1492) и другие высоко ценили перспективную конструкцию, поскольку она была для них чем-то большим, чем простое техническое вспомогательное средство. Она давала им возможность пополнять субъективное представление математической определенностью. „Впервые в истории изобразительных искусств центральная перспектива создает слепок мира, в котором имеется центральная точка" (41). Она давала возможность даже самую малую вещь гармонично разместить в пространстве как главную или второстепенную (Лео- рис. 164
нардо, „Тайная вечеря"). И когда Микеланджело в „Страшном суде" прорвал единое пространство, когда Тинторетто (1518-1594) разрушил центральный пункт конструктивного пространства и разорвал сцену картины в своей

„Вечере", то в этом нашли свое выражение и в художественных средствах изображения кризисные настроения антиреформации.
По сравнению с египетским двухмерным отношением к пространству, при котором основные оси ограничивались вертикальным и горизонтальным направлениями, центральная перспектива давала возможность добиться большого композиционного богатства изображения. Это обогащение состояло не в последнюю очередь в утонченном восприятии углублений и впадин внутри одной или многих фигур, в повышенной чувствительности к шагам в пространстве, рис. 234
234
Рембрандт Гармене ван Рейн, 1606-1669
Обнаженная женщина на природе (1658)
Офорт, 17,8 х 16 см Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Не столько воображаемый источник мягкого света, находящийся вне картины, формирует пластические свойства тела, сколько ступенчатость ниспадания светлоты, начиная от переднего слоя пространства и кончая самой глубиной, причем одинаковая освещенность означает одинаковую глубину размещенности в пространстве.
235
Анри Матисс, 1869-1954 Индийские шаровары (1925) Литография, 54,4 х 43,5 см Калифорнийский университет
Обнаженные натуры Матисса, созданные в 20-е годы, характеризуются тщательно сбалансированным пространством, которое он выводил из тонко продуманных перекрещиваний. Их отличает также округляющее моделирование при мягком свете, отвечающее в целом требованиям, сформулированным еще Леонардо да Винчи.
183
12*
даже при коротких дистанциях, и наконец, в сочетании тела с пространством.
Созданные Ренессансом основы незыблемо просуществовали до XIX века. Когда импрессионизм стал передавать предметность ближнего и дальнего пространства, наполненного светом и воздухом, с помощью тонких цветовых нюансов, то тем самым он создал новые возможности видения вещей и частей действительности, которые до той поры считались недостойными изображения. Поскольку импрессионизм открыл обаяние случайности новых перспектив и ракурсов, то существует мнение, что творчество Эдгара Дега (1834-1917) тоже следует отнести к этому течению. Однако этот художник организовывал пространства, опираясь па новые формальные аспекты. Он смело отрезал предметы и людей рис. 415
краем картины, тем самым подчеркивая, с одной стороны, что пространство продолжается и за рамой. С другой стороны, он сокращал пространство картины тем, что повышал горизонт, создавая условия для рассмотрения изображенного снизу вверх, и ограничивал глубину картины сзади по принципу декораций. Тем самым он концентрировал происходящее на сцене, отдавая предпочтение переднему плану. Сознательное сокращение величины основной фигуры в пользу объектной повышает значение последней. Одновременно, благодаря этому, остальная поверхность картины или рисунка приобретает большую композиционную значимость. Поэтому можно сказать: изобразительное пространство у Дега содержит предпосылки для объемного восприятия взаимосвязей между пространством и
телом. Об этом свидетельствуют и этюды Дега. Тела танцовщиц и купальщиц, с одной стороны, охвачены контуром, который создал твердую форму и вдавил фигуры в поверхность, а с другой стороны, штриховка и растушевка разогнали их до такой ширины, что создается впечатление слияния объемного фона с натурой.
Таким же образом и Поль Сезанн (1838-1906) ограничивал пространство картины, создавая его из немногих ступеней глубины. Он редко пользовался

светотенью и усечением перспективы, зато иногда устанавливал горизонт (особенно в натюрмортах) так высоко, что пространство и без этого укорачивалось, чем создавалось достаточно большое количество плоскостей для развития цветовых модуляций. Стремление к большой изобразительной силе цвета при почти рис. 369
236
Готфрид Баммес, 1920
Сидящая натурщица в профиль слева (ок. 1968)
Карандаш, 42 x 29,5 см
Отсутствие четкой границы между белизной фона как носителя пространства и телом создает впечатление частичного слияния тела с пространством. Белизна фона течет через открытые места „запруд", т.е. штрихов силуэта, внутрь тела, устанавливая простые взаимосвязи между телом и пространством. Общая высветлепность фигуры, переданной скупыми изобразительными средствами на белом поле поддерживает впечатление непринужденности.
184
полном отсутствии теломоделирующих задач (плоскостная живопись Поля Гогена, 1848 по 1903 гг.), достигла у Анри Матисса (1869 по 1954 гг.) своей кульминации. Нам, правда, известен также и Матисс, который изображал обнаженных женщин, подобных распустившимся цветам. В 20-е годы он рисовал и писал одалисок (белых рабынь турецких гаремов). В этот период своего творчества он вновь вернулся к изображению явлений окружающй действительности и частично к виртуозному использованию перспектив с верхними и нижними ракурсами. Показательным для этого периода является литография 1925 года „Индийские шаровары", изображение полуобнаженной одалиски.
Тело ускользает с переднего плана на задний, в подушки кресла. Оно изобра-рис. 235
жено в реалистической манере чрезвычайно пластично. Используя широкие абстракции света и тени, художник следует объему натуры, светлыми частями он обозначает возвышенности, темными - глубины. Эти части достигают более или менее широких плоскостей и становятся только там контурами тела, где они сталкиваются с фоном.
Лишь в немногих местах граница тела сливается с пространством, что достигается с помощью графических глубин. В данном случае мы имеем дело с проблемами изображения, при которых художник создает поверхность картины, не теряя при этом пространства. С помощью чрезвычайно тонких и важных пересечений - отклонением корпуса от мягкого живота через одну из грудей к подмышке и от основания шеи до точно обозначен
ного места за невидимым ухом - художник передает движение тела в глубину пространства с чрезвычайной точностью. Он снова нейтрализует его, используя контуры тела, размытые до плоскостей, для отграничения от тесно лежащего за ним слоя пространства. Этот метод свидетельствует о сохранении гармонии и равновесия изобразительных сил. В этой связи да будет позволено говорить о возвращении к классичности.
В конце главы мы вновь вернемся к некоторым, столь же интересным работам Матисса. Но прежде всего, мы познакомимся с работами современных мастеров-реалистов, которые много могут сказать нам об этой проблеме художественного изображения.
рис. 256-262
237
Готфрид Баммес, 1920
Сидящая девушка, опершаяся на руку (1971)
Перо и тушь с серой акварельной краской, 47,8 x 35,8 см
Манера исполнения сознательно оставляет часть плеча и бедра открытой, чтобы создать пространственный передний план и сконцентрировать внимание на двух светлых пятнах.
185

5.3.
Особые художественные цели данного круга проблем
Исследование предмета, нарисованного на поверхности, ни в коем случае не должно ограничиваться лишь самим предметом и игнорировать его закономерное взаимодействие со средствами его воплощения, в том числе и с пустым белым пространством.
Даже в этюде, не имеющем непосредственного отношения к изобразительным задачам, следует обращать внимание на предмет и на средства его воплощения в их диалектической взаимосвязи. Как говорил Матисс, каждый штрих на фоне как носителе пространства заставляет что-то себе представить, каждая линия на белой поверхности меняет ее освещенность. Каждый штрих создает и новые соотношения между телом и про странством на плоскости. Средства осуществления замысла не самостоятельны, они являются подспорьем для воплощения художником жизненной правды. Поэтому при знакомстве художника с объектом изображения, то есть с человеком, он не должен ограничиваться только им. Стремление как можно ближе подойти к истине и реальности заставляет художника проанализировать ближнее и дальнее окружение человека с помощью специфических средств живописи. Ведь именно данные этого анализа использует живописец, чтобы придать художественное выражение многочисленным связям человека с его окружением. Поэтому весьма важна „привязка" фигуры к определенной части пространства картины. Она тем более важна, чем больше ликвидируется иллюзия глубины с целью рис. 236, 237
сконцентрировать на площади как можно больше человеческих отношений и действий. Поэтому я придерживаюсь мнения, что изучение объемно воспринимаемого пространства картины на примере творений Леонардо (см. „Св. Анна с Марией и младенцем Христом") или работ маньеризма, вплоть до Матисса и Пикассо, чрезвычайно важно для нас, ибо дает возможность понять, как и насколько эта объемность усиливает изобразительный эффект. Поэтому наберемся решимости применять познанное нами в практической творческой работе по изображению человеческого тела.
Если мы признаем, что все средства формы применяются для более полного использования пространства картины и достижения наивысшей степени художественной экспрессии, то следует стремиться сконцентрировать

238
Демонстрационный рисунок автора к проблеме взаимоотношений тел друг с другом и с пространством
Дидактическая цель рисунка состоит в заострении внимания на передаче объемности кубическими формами, а также в том, чтобы показать углубление в пространство, начиная от передней зоны, являющейся „нулевой отметкой" и характеризуемой незатемненной белизной, и пространством, заключенным между обоими телами. Обратите внимание на взаимное переплетение поверхностей обеих схематических фигур.
239
Демонстрационный рисунок автора к проблеме визуального единства изображения двух фигур и промежуточного пространства, заключенного между ними
Этот рисунок - пример более сильного слияния двух фигур, общность которых как бы составляет одну объединяющую их оболочку. Следует обратить внимание на то, как оба тела от передней зоны углубляются в пространство. Рисунок справа подчеркивает сходство композиции с туннелем, который как бы образуют эти фигуры.

внимание не столько на конструкциях с использованием перспективы, сколько на вопросе, как сочетать плоскость и глубину, как организовать трехмерное пространство с помощью различного уровня восприятия, т. е. с помощью

„равномерного повышения или понижения уровня восприятия в пространстве или времени" (42). Сюда относится:
Диагональные изменения (т. е. изменения места расположения или расстояния) и изменения по величине (т. е. мнимое уменьшение одинаковых по величине предметов и промежуточных пространств между ними). Построенные друг за другом в ряд одинаковые по величине фигуры в зависимости от точки наблюдения стоят на восходящей или ниспадающей линии и становятся к концу ряда меньше. Менее навязчивым становится изображение эф
фекта глубины при различных величинах фигур (например, при чередовании сидящих, стоящих и лежащих фигур) и при различном порядке разбивки глубины. Графическими средствами изображения являются также изменения уровня освещенности и уровня четкости, причем четкость изображения необходима, в основном, для переднего плана и важных в мотивационном отношении фрагментов, которые не обязательно находятся на переднем плане картины. В данном случае следует обратить внимание на последовательность изменения уровней при одновременной композиционной ритмизации. Уровень цвета (воздушная перспектива, о которой писал еще Леонардо) не играет в графических этюдах натуры никакой роли. В целях приобретения навыков в последовательном пространственном расположении и в
привязке фигур все эти факторы могут быть применены как по отдельности, так и в комбинации, в различных сочетаниях и переплетениях.
Привязка - это фиксация фигур в определенных пространственных соотношениях друг к другу. Она имеет большое значение для изображения двух или многих фигур. Опыт показывает, как трудно сочетать даже две фигуры хотя бы в простом этюде. Под сочетанием мы понимаем не только оптическое, визуальное единство двух фигур, при котором, например, разделяющее их вмешательство белого фона может быть снижено композицией до минимума. Две фигуры в таком случае настолько придвигаются друг к другу, что они уже в связи с близостью своих контуров образуют большее единство и поэтому могут рассматриваться как одна фигура.

Этот метод успешно используется многими художниками и, без сомнения, является важным моментом для создания этюдов с двумя фигурами. Однако это не единственный метод композиционного построения этюда со многими фигурами. Нам хотелось бы указать на то, что при изображении двух или более фигур устанавливается взаимосвязь как между телами по отношению друг к другу, так и между положением тел по отношению ко всему пространству, равно как и к заключенному в них промежуточному пространству. Если художник упустил из виду эти взаимосвязи, то композиция неизбежно распадается и каждая фигура будет существовать в отдельности.
Объем, находящийся между телами, в изобразительном отношении также важен, как и сами тела. Это такое же рис. 226, 222, 246, 250, 254
вогнутое дополнение к выпуклости как зеленый цвет к красному, как вода, которая омывает материки, струится между ними и проникает в их углубления.
Продолжая мысль о моделировании тела (ср. раздел 4.3.2.), надо сказать и о моделировании пространства.
В качестве одного из решений можно предложить такой подход, при котором ритм разделения пространства от переднего до заднего плана, определяемый положением различных частей тела внутри пространства, конкретизируется, то есть пространственные выпуклости тела выражаются определенной плотностью графического материала. Выдвинутое вперед плечо или грудь графически передаются как открытый, нетронутый, холмистый белый островок. Другие части тела, напротив, погружаются в пространство с помощью зачернения белизны графическими штрихами, которые сбегаются вместе в местах одинаковой глубины. Не надо только забывать проложить мостки между островками белизны!

Между возвышенностями расположено, таким образом, вогнутое дополнение, пространство. „Каждое лавирование кистью", - сказал Генри Мур, -„каждое пятно, каждая тень - все, что нарушает тиранию плоской, ровной бумаги дает пространство как намек, как возможность" (43).
Нет необходимости особенно подчеркивать, что такое сочетание между выпуклостью-вогнутостью, передним и задним планами является для плоскости еще одним элементом динамичности диалектики взаимоотношений между телом и пространством.
рис. 242, 243
240
Анализ пространства для выявления слоев глубины
Задача состоит не в изображении обнаженного тела, а в материализации пространства с помощью крещендо и декрещендо графической структуры. Правая фигура показывает обратный метод.
Работа самодеятельного художника Карандаш на чертежной бумаге, 42 х 30 см
241/241 а
Реализация взаимосвязи между телом и пространством в однофигурном изображении
Передние части тела представлены белой, графически необработанной поверхностью, от которой затемнение поверхности с помощью графических структур нарастает до предельной глубины.
Работа самодеятельного художника Черно-синяя шариковая ручка на чертежной бумаге, 42 х 30 см
188
5.4.
Возможности реализации объемно-пространственной структуры
5.4.1.
Анализ пространства с целью выявления слоев глубины
Если исходить из мысли о том, что пространство становится конкретным только благодаря телу, которое находится в нем, тогда выявляется возможность сделать его осязаемым с помощью глубинных слоев, через которые тело входит в пространство, распространяется и развивается в нем. Динамичный повтор одних и тех же или сходных пространственных ступеней через правильные интервалы, в которых тело всплывает из глубины пространства или снова погружается в
него, мы называем пространственным ритмом.
Приближение тела к зрителю, его движение вперед мы можем обозначить как крещендо, нарастание, а его отход, отступление как декрещендо, убывание. Крещендо и декрещендо можно охарактеризовать графически тем, что плотность и частота штрихов при крещендо нарастает, а при декрещендо ослабевает.
В практическом отношении это означает: исследуй пространственный ритм тела с помощью крещендо и декрещендо, привязывай пространство, находя со своей точки зрения части тела, которые наиболее выступают вперед. Исследуй со своей позиции дальнейшие сходно расположенные в пространстве зоны. Постоянно сравнивая, дай свободу карандашу в пространстве, используй его для создания крещендо и рис. 238, 239, 240
намечай с его помощью декрещендо, вплоть до самой отдаленной ступени пространства. Если, например, при угловом ракурсе ты не чувствуешь уверенности в том, что дальше выступает вперед - плечо или грудь, бедро или нога, - тогда нарисуй пространственную ситуацию в горизонтальной проекции: вид сверху на фигуру, твою полубоковую точку зрения, луч твоего видения. Под прямым углом к нему разложи наблюдаемую фигуру на параллельные разрезы. Тогда ты легко можешь найти места одинаковой глубины. Кроме того: встань точно сбоку модели, нарисуй линейно ритм профиля ее тела и сравни с помощью различных вертикальных разрезов, выступают ли вперед живот или грудь, колено или адамово яблоко шеи. Во время этого упражнения ты многому научишься и накопишь практиче-
242

Границы соединения тела с пространством при многофигурной композиции
Ступенчатое расположение нескольких фигур в глубину ведет к тому, что растущая плотность графической структуры достигает предельных границ, т.е. структура становится совершенно темной, что может не соответствовать содержанию темы.
243
Слияние и контрастирование тела с пространством
Данная работа представляет собой, по сравнению с предыдущим изображением, другой вариант сочетания тела с пространством. В этом случае фигура не выступает из пространственной глубины, а как бы входит некоторыми частями тела в белый грунт, чем вызывается смена контрастов -светлота перед темнотой и темнота перед светом. Светлота перед глубиной в той же степени обозначает тело, как и темнота перед нетронутым фоном рисунка.
Работа самодеятельного художника, перо. 30 х 21 см
189
ский опыт. Благодаря тому, что во время твоих упражнений ты не проводишь контуров, изолирующих тело, а заменяешь их графическими структурами с тем, чтобы лучше передать объемность, ты увидишь, что, как бы помимо твоей воли, тело „само** выступает из твоих набросков.
Ты познакомишься с пространством как с чем-то осязаемым.
И более того: ты увидишь, что графическая структура не находится внутри поверхности, она как бы выступает из белизны бумаги и что рожденная в пространстве фигура связана с пространством многими мостками графических пустот, вплоть до опущения целых частей тела; что белизна бумаги означает большее чем просто белую поверхность. Она сама является пространством и одновременно средством его реализации. Это упражнение придает рис. 239, 241, 246
тебе мужество изображать не все, что видишь. Оно подарит тебе свободу оперирования взаимосвязями между крещендо и декрещендо.
Описанный метод можно и перевернуть: выступающие в пространстве части можно передать девственно чистой белизной, а оставшиеся сзади - графически уплотненной структурой.
5.4.2.
Создание пространства для тела
Последний пример анализа пространства является уже предварительной ступенью для следующей большой темы, а именно, включения отдельного тела в пространство. Мыслительные операции для пространственной привязки остаются принципиально теми же, но сфера их должна быть расширена в связи с тем, что необходимо создать пространство или „воздух", окружающий фигуру. Вернемся еще раз к мысли раздела 4.3. о том, что тело является ландшафтом с горами, высотами, холмами, оврагами и долинами, в которых пространство собирается как в геологических гигантских бассейнах. Вся фигура является материком, который проступает из океана пространства, опускается в него, ны-рис. 234, 237
190
ряет внутрь и снова выныривает. В этом движении, в этом динамичном, пространственно-ритмичном движении все дело! Чем глубже тело погружается в волны пространства, тем глубже или плотнее становятся волны графической ткани. По логике вещей фигура должна выглядеть так, как будто скульптор все сильнее углублялся в материал, начиная с его поверхности.
Выступающие, то есть передние части его фигуры - колени, плечи, руки, голова - лежат на исходной поверхности его камня, в который он все дальше углубляется. В переносе на бумагу это означает, что здесь передние точки фигуры передаются необработанной ее белизной. Это выпуклые островки, дающие объему меру его глубины и наоборот. Группирующиеся вокруг фигуры затемнения белой поверхности являются глубинами и мелководьями рис. 241 а пространства. Они не имеют ничего общего со светлостью и темнотой света и тени. Темные места на поверхности являются результатом стремления организовать пространство с помощью грифеля, так же как скульптор

обрабатывает гранитный блок с помощью резца. Если продолжить эту мысль до конца, то следует сделать вывод, что, в особенности во многофигурных композициях с большим количеством ступеней глубины, средства реализации пространства должны доходить до самой глубины, то есть кончаться практически в абсолютной черноте. Такая композиция будет выглядеть мрачно. Здесь не поможет даже самый веселый сюжет. Мы еще вернемся к выяснению того, каким образом принцип изображения можно приспособить к цели воплощения художественного замысла.
В соответствии с логикой этого метода объем пространства от переднего до заднего плана охватывает всю шкалу от белого до черного цветов со всеми промежуточными ступенями пространственного движения, а фрагменты одинаковой глубины имеют равную степень структурной плотности или в равной степени светлы или темны.
Позже мы поставим высказанное здесь в определенные рамки и, в силу некоторых соображений, сократим возможность применения вышеописанных изобразительных средств, модифицируем наши методы работы или расскажем о новых.
рис. 242, 243
244
Реализация взаимосвязей между телом и пространством в двухфигурной композиции.
Задача состоит в том, чтобы сознательным перекрытием отдельных частей тела другой фигурой, композиционным сцеплением, а также углублением пространственных включений огранизовать зоны пространства. Все компоненты вместе позволяют создать визуально законченное изображение.
Работа самодеятельного художника Карандаш на бумаге, 120 x 82 см
245
Набросок с тремя фигурами
Основная цель здесь состоит в том, чтобы связать внутреннее пространство между телами с самими телами, смоделировать глубину пространства, дать фигурам вынырнуть из него и использовать внутреннее пространство, в противовес окружающему, для концентрации изображения. Работа самодеятельного художника, чернила на чертежной бумаге, 30 x 21 см
191
5.4.3.
Комплексный подход к решению многофигурных композиций
Промежуточное пространство между телами должно быть обязательно истолковано в данном случае как пространственный объем. Такое внутреннее пространство связано с окружающим пространством многими широкими и узкими каналами. При этом следует иметь в виду, что внутреннее пространство между фигурами по отношению к окружающему их пространству имеет особое значение, поскольку оно в картине является местом действия. Оно создается на плоскости аналогично описанному в разделе 3.4.1.3.
Эта задача предъявляет большие требования к нашему комплексному мышлению, поскольку в данном случае не-рис. 244, 245, 255, 248-254
обходимо трансформировать множество точек зрения в единое целое. Надо, прежде всего, установить точку зрения, с которой рассматриваются фигуры. Тогда становится ясным, что близко и что далеко, а это влечет за собой изменение величины фигур и уровня четкости. Затем надо установить положение горизонта и изменение по диагонали, то есть, расположить тела в пространстве.
В ходе выяснения отношений между телами, между телами и внешним и внутренним пространством, а также между обоими этими пространствами вновь возникают вопросы пересечений, функциональности и типизации пропорциональности. К ним присоединяется пока еще не затронутая нами проблема концентрации (об этом будет сказано в примечаниях к иллюстрациям).
Вне всякого сомнения, свести все многообразие в единое целое нелегко. Да и что такое „единое целое"? Это целесообразное расположение тел и

пространств, а также их взаимосвязи, изображение отношений между людьми, изобразительно-формальное единство плоскости и пространства. Выполнение этой задачи немыслимо без развитого перспективного мышления, умения обобщать видимое и применять изобразительные навыки. Перспективное мышление и необходимость обобщений стимулируются тем, что в ходе выполнения задачи отчетливо видно, насколько все взаимосвязано. Необходимо соизмерять каждый свой шаг со многими другими факторами и соотносить его с единым целым. Иногда изменения в одном только месте влекут за собой необходимость переделки во многих других местах.
246
Изобразительное решение с двумя фигурами, зарисованными по памяти Никогда не следует отказываться от игры воображения при выполнении изобразительных радач. Чувства и мысли, как, например, здесь - чувство материнской любви, выражается слиянием двух фигур в единую композицию.
Работа самодеятельного художника, фломастер на бумаге, 30 х 21 см
247
Наброски в пионерлагере Изобразительное решение сцены покоится на пересечении нескольких ступенчато расположенных в пространстве диагоналей. Дифференциация величин внутри каждой отдельной фигуры и каждой данной фигуры по отношению ко всем остальным, а также хорошо продуманные пересечения рождают четкую пространственную структуру и осуществляют необходимую фильтрацию визуального материала. Все вместе - пример правильно понятой работы над этюдом.
Работа самодеятельного художника, шариковая ручка, 21 х 15 см
192
Комплексный подход к выполнению учебного многофигурного задания в первую очередь означает, что надо, опираясь на вышеназванные отправные моменты, несмотря на их разнообразие, добиться создания единого целого. Совсем не обязательно жертвовать для этого отдельными деталями. Однако пока единое целое во всей его совокупности еще не выкристаллизовалось в мыслях и на бумаге, следует их по возможности избегать, ибо в данном случае увлечение частностями может повлечь за собой распадение единства.
Чем сложнее и шире задача, тем интенсивнее должно быть комплексное мышление. Какими бы разнообразными ни были все предыдущие упражнения, их целью было тоже развитие комплексного мышления.
5.4.4.
Объемно-пространственная структура во многофигурных композициях
Прилагаемые иллюстрации, на которых запечатлены выполненные многофигурные задания, показывают, как следует применять приобретенные знания и навыки, в том числе и в модифицированном виде. Возьмем сначала содержание этюда „Отпуск на пляже". В этой работе изображена веселая компания людей, находящихся на отдыхе. Сюжеты черпались рисующими из личной жизни.
рис. 246, 247, 250-254
5.4.4.1.
Комплексное плоскостное решение композиции
Наброски идеи и ее художественноформального решения в композиции имеют целью ответить на следующие предварительные вопросы. По какому поводу люди собрались вместе для веселого времяпрепровождения? Как они группируются вокруг центра? Какие требования вытекают из этого для определения пропорций формата? Какую пространственную точку зрения я выберу в отношении этого события (отношение между точкой зрения и углом зрения)? Как использовать точку зрения, чтобы лучше раскрыть содержание картины? Как преобразовать внутреннее пространство в сцену, на которой происходят события? Что делают люди, как они в жестах выра-
248
Комплексный плоскостной анализ небольшой многофигурной темы (оркестр). Ритм возникает в результате расширения промежуточных пространств. Эффект глубины подчеркивается более сильным перепадом оптических различий по величине. Обе стоящие на коленях фигуры наложены друг на друга настолько

неудачно, что функция задней остается неясной, создается скученность, которая плохо сочетается с другими фигурами. Разрыв основной фигуры в пространстве между телами, а также неблагоприятное соотношение между фигурой и фоном усложняют сочетание тела с пространством и даже делают выполнение этой задачи данными средствами невозможной. Композицию следует перестроить и уплотнить.
Работа самодеятельного художника, черный мел на серой бумаге, 42 х 30 см
249
Комплексный плоскостной анализ небольшой многофигурной темы
Та же тема, что и в рис. 148, но уже в композиционно сжатом виде, хотя и здесь изобразительное решение не свободно от сильной скученности пересечений и грешит отсутствием функциональных характеристик фигур. Но для решения пространственных связей здесь, благодаря композиционным сочетаниям фигур, созданы лучшие предпосылки.
Работа самодеятельного художника, литомел на гладкой бумаге, 42 х 30 см
193
жают себя?. Как расположить пересечения, чтобы, с одной стороны, усилить воздействие глубины пространства, а с другой стороны, сократить глубину и оградить ее сзади, чтобы избежать иллюстративного, иллюзионистского сглаживания фигур и пространства? Все это множество вопросов тесно взаимосвязано, все это требует комплексного разрешения. Целесообразно все представления о целом и его ритме свести воедино самыми простыми средствами, сделав фигуры плоскостными, но не изображая их обыкновенными, вырезанными из бумаги силуэтами. Здесь возможно применение навыков, выработанных во время функциональных этюдов с объемно-пространственной тенденцией (ср. раздел 3.4.13). Дальнейшимэле-ментом членения пространства могут быть контрасты светлого и темного.
5.4.4.2.
Модификация объемно-пространственной структуры
Все, что было сказано о средствах создания пространства для изображения тела в разделе 5.4.2., надо критически переосмыслить в интересах верной передачи сюжета и организации пространства. Надо все время быть гибким и не следовать советам механически или произвольно. Вписывание одной фигуры в пространство не составляет такой проблемы, как вписывание многих фигур. Это происходит потому, что шкала затемнения белизны с помощью графической структуры на плоскости может быть вполне достаточной для одной фигуры, так как она погружается в глубину только до определенного предела. По иному дело обстоит в отношении многих фигур, ко
торые могут отстоять друг от друга на теоретически необозримом расстоянии. Исходя из дидактических соображений, мы хотим поэтому свести пространственные компоненты композиции к небольшому общему пространству изображения (от переднего плана до внутреннего пространства или от места действия до окружающего пространства). Расположение всех фигур приобретает таким образом объемный характер. Тем не менее метод объемно-пространственного моделирования содержит в себе элементы опасности. Слишком буквальное следование принципам реализации пространства средствами все более тонкой дифференциации затемнения белизны может сделать всю композицию настолько темной, что работа потеряет свой смысл и не будет соответствовать легкому характеру темы.
рис. 252-254
250
Вариант метода сочетания тела с пространством при выполнении изобразительной задачи
Основная тема: Отпуск на пляже. Конкретная тема: Беседа на пляже
Центральный пункт композиции - две передние фигуры, белизна которых отделяет их от глубины графической ткани фона. Продуманное сочетание „бесшовных" структур с контурами делает обе центральные фигуры особенно выразительными.

Работа самодеятельный художницы, тушь и перо на чертежной бумаге, 30 х 21 см
251
Вариант сочетания тела с пространством при выполнении изобразительной задачи
Основная тема: Отпуск на пляже. Конкретная тема: Строительство замков из песка
Внутри узкой пространственной зоны центральные фигуры выглядят более объемно й контрастно, чем второстепенные и задние фигуры. Они четче отделены от белого фона своими замкнутыми контурами, в отличие от задних фигур, очертания которых сливаются с фоном.
Работа самодеятельной художницы, разбавленная тушь и перо на чертежной бумаге, 30 х 21 см
194
Средства изображения обернутся тогда своим новым неожиданным качеством. Далее, слишком большое количество графических нюансов и переходов влечет за собой ослабление динамичности. Прилагаемые иллюстрации дают представление о некоторых модификациях объемно-пространственной структуры.
Во-первых: следует ограничить количество ступеней графического затемнения в целях создания глубины пространства до нескольких важных для замысла композиции нюансов; слишком далеко зашедшая дифференциация графической структуры вызывает усталость и нерешительность.
Во-вторых: плавный переход графической структуры от одного слоя глубины к другому требует стабилизации формы тела с помощью контура, который опять используется как относи
тельно самостоятельный пандан и вводится как контрапункт.
В-третьих: белые островки, графически необработанный фон рисунка, не должны служить исключительно только трезвой логике фиксации выпуклых частей тела, быть как бы нулевым пунктом отсчета пространства. Они должны следовать законам логики изображения и поддерживать изобразительный ритм. Месторасположение белизны, таким образом, не всегда должно быть идентично с наивысшей точкой изображаемого тела, нулевым пунктом пространства. На основании требований изобразительного ритма, оно может синкопически переноситься с возвышения на следующее углубление.
В-четвертых: чтобы контрастировать с окружающим пространством, фигура может выступать в белом пространстве
изображения как законченный контур и, наоборот, фигура может сохранить свою светлость, чтобы выделяться из графической структуры глубины (даже если ее пространственное развитие предписывает необходимость графического затемнения).
В-пятых: предмет, находящийся между фигурами и имеющий значение для изображаемых в картине событий, не должен обязательно подчиняться логике графической структуры (только, например, потому, что она является характерным признаком передачи глубины). В данном случае закон снижения яркости и отчетливости может быть нарушен (сверкают же у Рембрандта важные детали картины в глубине изображения).
Изобразительные примеры послужат стимуляцией дальнейших поисков возможностей сочетания тела с простран-
252
Пример влияния элементов формы на содержание изображения
Основная тема „Отпуск на пляже1' со сбалансированной композицией потеряла черты веселости и беззаботности, потому что сцена как бы задернута „занавесом". Высота горизонта, характер жестикуляции фигур и их контрастное сочетание производят впечатление монументальности, которая при изображении данной темы вовсе на нужна.
195
ством. Все вышесказанное должно, прежде всего, показать, что догматическое следование советам затрудняет развитие изобразительной

логики и замысла и даже может разрушить их. Мы должны всегда помнить, в какой взаимосвязи был дан каждый совет, мы должны знать, что любое высказывание в других условиях, при другом соотношении сил может оказаться неприемлемым и даже ложным. Что правильно и что неправильно в элементах формы, надо выводить каждый раз по-новому из диалектики формы и отношений между содержанием и формой. Ведь „самостоятельность формы в искусстве относительна, а не абсолютна, поскольку ее важнейшая задача состоит в том, чтобы воплощать содержание" (44).

5.5.

Проблема взаимосвязи между телом и пространством как изобразительное средство
в художественном произведении

То, что Матисс создал в 30-е годы, находясь уже на седьмом десятке жизни, его художественные находки все еще имеют большое значение для нашего современного реалистического искусства. Его руками создано множество жизнеутверждающих линейных рисунков, являющихся самостоятельными художественными произведениями. Это рисунки и гравюры, в которых художник воспел, прежде всего, женщину, ее привлекательность, грациозность, естественность, чувственность. Уверенное владение законами эффективности графических знаков на поверхности и перед ней, совершенное мастерство художника позволили ему синтезировать на полотне наблюдательность, умение проникнуть в суть предмета, интуицию и вдохновение. Эти, казалось бы, легко написанные линейные рисунки Матисса являются при величайшей простоте средств „источниками света", в которых „пульсирует жизненный сок линии". „Эти свойства", - писал Матисс, - „выработались потому, что рисунку всегда предшествовали этюды, выполненные более мягким средством, чем перо, что позволяло одновременно принимать во внимание характер модели, ее освещенность и ее окружение. Я со спокойной совестью оставлял перо только тогда, когда у меня появлялось ощущение, что данная работа без остатка исчерпала все мои возможности". (Подчеркнуто автором) (45).

„Со спокойной совестью" - означало,

253

Тема вновь приобрела оживленный вид, благодаря изменению характера графических средств. Вместо темного, закрытого пространства (как на рис. 252) перед нами - светлый фон. Он, как носитель пространства, соединяет фигуры между собой с помощью плавных переходов. Примененные в данном случае средства форм лучше соответствуют характеру незамысловатой сцены. Оба рисунка - работы одного и того же самодеятельного художника

Рис. 252 - перо и коричневая тушь на чертежной бумаге, 21 х 29,7 см Рис. 253 - перо и черная тушь на чертежной бумаге, 14,8 х 21 см

254

Обогащение объемно-пространственной структуры с помощью создания атмосферы

Основная тема: Отпуск на пляже. Конкретная тема: Присоединяйтесь к нам! Белизна бумаги - это не только носитель пространства, но и носитель света, возникающего при сильных контрастах светлого и темного в узком слое пространства.

Работа самодеятельного художника.

Перо и серая тушь на бумаге,

29,7 х 42 см

196

что мастеру удалось передать прелесть женственности, вникнуть в физическое и душевное состояние модели, не выдумать, а найти музыкальный признак пластики движений, устойчивости и плавности формы для ее развития на плоскости изображения, то есть создать впечатление объемности на плоскости. Матисс, как он сам подчеркивал, не отказывался и от „игры светотени, от модуляций".

„Я моделирую более или менее широким штрихом и, прежде всего, плоскостями, которые он ограничивает на моей белой бумаге" (46). „Оставить перо со спокойной совестью" - это значит передать начало и конец движения тела в пространстве, используя элементы формы на плоскости изображения.

Единицы величин переднего и заднего планов следуют логике изменения рис. 256

уровней, равно как и логике пересечений. Когда Матисс модулирует белизну основной фигуры с помощью растительных и орнаментальных структур и в то же время передает тело через непроработанную белизну, то эта белизна приобретает полноту и значение телесности, выступая из глубины пространства. Экспрессия белизны внутри контура и чрезвычайно чувствительная модификация ее интенсивности, в отличие от мелких деталей формы, производят впечатление вырвавшихся из пространства и местами даже, в полном соответствии с замыслом, кажутся отделенными от фона. Правая сторона контура, изображенного на рисунке тела, подтверждает это. А на противоположной стороне мягкая подушка поднимается настолько, насколько опускается тело. Примененное здесь перекрещивание имеет вид касательной, чем создается впечатление, что легкое соприкосновение и некоторая неопределенность пространственного расположения тела и подушек находятся почти на одном месте.

К этой весьма тонкой игре взаимо-уравновешивающихся сил присоединяется еще изменение уровня величин как внутри тела, так и его фона. „Мои оконченные рисунки пером всегда имеют свою световую поверхность, и предметы, которые они образуют, расположены на различных ступенях, т. е. перспективны, но в перспективе чувства, в перспективе, созданной чувством" (47).

Законченная композиция сиесты кисти Пабло Пикассо, созданная в 1919 году, может послужить примером мастерского решения проблемы сочетания тела и пространства простейшими средствами.

рис. 372

255

Иоахим Краузе, самодеятельный художник

Изображение людских масс, воспринимающихся как комплекс, в иллюстративных целях к теме „Наш Цвингер"

Перо, 70 х 48,5 см

Огромное число посетителей Дрездена, привлеченное достопримечательностями его Цвингера, объединено здесь в почти символический комплекс, сконструированный в стиле барокко.

Несмотря на кажущуюся однородность теснящейся толпы людей, в ней есть и индивидуально охарактеризованные образы, определенное разнообразие.

Пространство картины тесно заполнено лежащей объектной фигурой очень простой формы, напоминающей яйцо. Его полюса располагаются в пространстве по диагонали от левой части верхнего заднего плана до правой части нижнего переднего плана. Уже это доносит до зрителя трогательность сюжета и привлекает его внимание к сплетающимся телам в передней части плоскости изображения. Тяжелая, более тупая часть яйцеобразной композиции действует как свинцовая тяжесть в правой передней части, где основной фигуре предоставлены минимальные возможности для развития и вмешательства в объектную фигуру, в то время как в более просторной части, в левом верхнем углу, она раскрывается полностью, и основная фигура может вливаться в фигуры и между них. Динамика раскрытия и закрытия, закругления и разрыва показывает близость двух молодых людей, их доверие друг к другу, которое их соединяет, и их усталость, которая разъединяет. Сцена развивается главным образом за счет изменения уровней по диагонали и по величине, вырастая из структуры переплетений и барочной смелости укорачиваний. Художник не делает никакого пространственного разбега. Мы

неожиданно оказываемся в „гуще событий", наталкиваемся на ноги, руки и тотчас же видим чудесную девичью головку с ее классическим спокойствием в повороте и винтообразном движении в пространство, ради изображения которой и происходят здесь почти невообразимым образом все переплетения мелких деталей как, например, подбородка, губ, носа, лба, глаз и волос со всеми направлениями
их осей, которые характеризуют округлость объема и его положения в пространстве с почти законченной последовательностью. Глаз откинутой назад женской головы мы распознаем лишь замечая нижнюю часть века в его телесной определенности, огибающей глазное яблоко. Пространство организуется долями миллиметра. Волнообразность мельчайших пространственных ритмов перерастает в большие движения форм и переплетения корпуса и бедер, вплоть до пальцев ног. Более гармоничное движение со всей его пластичностью, с внезапной остановкой и последующим продолжением формообразования, вплоть до полного завершения, трудно себе представить. Повсюду заметно благоговение Пикассо перед Энгром.
рис. 256-262
256
Анри Матисс, 1868-1954 Лежащая натурщица Офорт
Жизнерадостность и красочность рисунка - результат свободно льющихся линий силуэта фигуры. Рисунок черпает свою законченность, простоту и величие из сияния белого грунта, которое усиливается тем, что вокруг тела расположены небольшие пышнорастущие структурообразные формы, помогающие телу женщины раскрыть свойственную ему мягкость.
198
257
Герхард Кеттнер, 1928 Две женщины поддеревьями (1963) Карандаш и перо
Две женцины сидят рядом в уютном переплетении ветвей. Их головы повернуты друг к другу, но взгляды не встречаются. Это все, что видно на рисунке, но угадывается большее: люди в минуты покоя и тишины. Природа среди природы, как стволы деревьев с их глубокими корнями. Изображение телесности обеих фигур принципиально не отличается от языка формы при изображении природы, рука выглядит на рисунке как ветвь дерева. Две женщины -один мир. Серьезность и приподнятость графического исполнения, высветления и глубины графической структуры -составные части изобразительной формы, полностью идентичной содержанию.
199
13*
258
Готфрид Баммес, 1920
Две беседующие женщины
Перо и тушь с размывкой, 48 х 36 см
Высказанное и невысказанное, открытое и скрытое, вступление пространства в фигуры и его вытеснение, светлота и темнота и их контрастное смещение - это полюса перекликания форм, которое можно истолковать как художественное выражение обмена мыслями, беседы, человеческого участия.
200
259
Готфрид Баммес, 1920
Сидящая натурщица, опирающаяся на руку, в полуобороте сзади (1972) Перо, тушь, лавировано, 48 х 36 см
Не сама поза сидящей как выражение определенного функционального состояния образует в данном случае основу впечатления для зрителя, а прежде всего тело, попавшее под власть какого-то чувства. Его изображение в данном случае требует сбалансированного равновесия между реальностью и мечтой, осязаемым
и ускользающим. Таким образом, изображенное сочетание тела с пространством передает не столько физическое состояние, сколько лирическое настроение.

201
260
Герхард Кеттнер, 1928
На пляже 1968 Литография
Какая нелегкая задача: изобразить скопление множества тел в пространстве, не впадая при этом в частности, повторения и простое перечисление! Как мастерски все это передано неисчерпаемыми находками в позах и движениях групп людей, их взаимосвязями с легко обозримой сетью структуры по вертикали и горизонтали, родственностью форм людей, воды, камней и облаков. Какое множество людей, подчиненных пластически организованному ритму, какой веселый день, радости которого глаз наблюдателя охватывает сверху.
202
261
А. А. Мыльников, 1919
Лето 1970 Темпера, 200 x 250 см Москва, министерство культуры
Мы сознательно помещаем рядом с темой „На пляже“ (Г. Кеттнер) близкое по содержанию изображение Мыльникова, чтобы показать, что художник подходит к решению композиции иначе, чем график. Художник, особенно если он, как Мыльников, создал много монументальных работ, уделяет больше внимания краске, давая ей возможность проявить свою экспрессивную силу для передачи - как в данном случае - светлой радости летнего дня на природе и помочь связать в одном изображении поэзию и будничность.
203
262
Ганс Тео Рихтер, 1902-1969
Девушка в покрывале, сидящая на полу с подтянутыми коленями (1943)
Карандаш на белой бумаге,
36,4 x 50,8 см
Хранится у супруги художника
Руки девушки, сложенные на коленях, и корпус охватывают пространство, как чаша охватывает свою полость. Где глубина - там и тон, но не тень. Передний план показан белизной бумаги, которая приобретает еще большую яркость, благодаря нескольким твердо очерченным контурам у ног, между пяткой и одеждой, рукавом и рукой.
Все эти средства, выражающие отношения между телом и пространством, выражают и содержание. Законченность формы извне, в особенности вдоль спины, и мягкое раскрытие ширины пространства между склоненной головой, коленом, рукой и верхней частью тела усиливают впечатление тишины и раздумья.
204
6.
Круг проблем, связанных с изображением головы
6.i.
Предварительные замечания
Может показаться странным, что указания по изображению головы помещены лишь в конце книги. Однако нельзя упускать из виду, что часто именно изображение всей человеческой фигуры и представляет единственную возможность выражения индивидуальности; человеческая красота и выразительность проявляются полностью во всех частях человеческого тела в сог вокупности.
Голова, средоточие наших духовных функций, является самой выразительной и дифференцированной частью человеческого тела. Она и лицо венчают нашу физическую и психическую общую организацию, потому что они являются носителями органов чувств, связывающих человека с окружа-
ющим миром. То, что наиболее трудно изобразить, мы изложим в конце. А сначала мы проведем конструктивный анализ головы, так же как мы это сделали в отношении туловища в предыдущих главах. До сих пор мы рассматривали комплекс человеческой фигуры в различных аспектах, как,

например, пропорциональность, телесность и объемность. Связанное с этим приобретение навыков, умений и привычек послужит хорошей предпосылкой для подхода к изучению самой важной и значительной части тела. Ведь ошибку в изображении какой-либо части тела можно не заметить, хотя это не говорит о том, что с ней можно мириться. Однако вряд ли кто сможет согласиться с неправильным изображением головы ввиду ее огромного значения в выражении индивидуальности. Таким образом, вся работа
263
Рисунок из книги образцов Виллара д'Оннекура
(Париж ок. 1225/1250 гг.)
Национальная библиотека
В образцы изображения голов проектируются упрощенные сведения о пропорциях и произвольные геометрические фигуры для обучения подмастерий средневековых художников.
205
над фигурой является лишь предварительным условием для выполнения наиболее ответственного и трудного за-дания.
Далее: в общем впечатлении от человека голова не только в буквальном смысле слова выше всех остальных частей, она полнее всего представляет все самое индивидуальное и самобытное, характеризующее личность, голова и лицо концентрируют в себе все физические признаки формы общего ансамбля облика. Его „общая физиономия" отражается полнее всего в физиономии лица. Единство форм общего выражения находит здесь свое наиболее полное отражение.
Лицо - эхо тела, и это эхо воспринимается тем лучше, чем полнее ознакомишься с формами выражения тела.
При изображении головы мы концентрируем свое внимание, прежде всего, на таких упражнениях и задачах, которые исходят из знания физической организации и учитывают образование и своеобразие объема, углублений и включений пространства, его телесность вместе со всеми акцентами и объемно-пространственной структурой. Как писал Адольф Гильдебрандт в своей книге „Проблема формы в изобразительном искусстве", искусству необходимо изучение законов естествознания. Без него не может быть никакого действительного обогащения художественного репертуара формы. Исходя из этих соображений, мы анализируем физическую организацию головы и выясняем особенности ее строения, чтобы накопить нужные знания. Форма дает нам указание на содержание. Например, в пропорциях человеческого лица, в отличие от животных, мы видим общевидовые, челове
ческие признаки, потому что мы ставим их в зависимость от их содержания, от образования доминирующего объема головного мозга со сложными мыслительными процессами, присущими только человеку. Понять физическую организацию головы - это значит, вывести строение ее форм из ее функций. Их оценка и признание, в том числе и при создании этюдов, ведет к овладению физическим выражением.
264
Спас Нерукотворный
(Новгород, XII век)
76,4 x 70,5 см
Москва, Государтвсенная Третьяковская галерея
264 а
Изображение Новгородской иконы с врисованной конструкцией головы
Двусторонне симметричное изображение строгой неземной красоты богочеловека покоится на применении трехкруговой схемы головы, служившей основой для иконописи. Однако центр круга, образующего нимб, не совпадает в данном случае с центром, находящимся у основания носа, двух других кругов, относящихся к лицу и контурам волос.
206
6.2.
Краткий исторический обзор вопросов пропорциональности и объемности

Глубокий интерес к изображению человека и, в особенности, его головы в истории европейской живописи привел к необходимости разработки всякого рода пособий для нужд художественных мастерских и в целях обучения. В зависимости от преобладающей тенденции развития искусства в декоративно-плоскостном или телесно-объемном направлении в этих пособиях подчеркивались те или иные важные для мастерских или для школ моменты. Мы уделяем внимание только тем из них, которые считались важными самими мастерами. Это относится к изображению головы с помощью правил пропорциональности и ана
лиза пропорциональности, к изменению выражения лица во время душевных переживаний и к изображению телесности и объемности. Эти три основных направления выступали не только в комбинации, но и в отдельности. Например, в византийском и частично средневековом искусстве индивидуальное выражение лица имело весьма подчиненное значение. Доминирующую роль в учении о пропорциях играло изображение возвышенно-божественного в фигурах христианской религии, сильных мира сего на небе и на земле, и святых. Пособия по другим вопросам оставались без внимания, потому что передача индивидуальных изменений выражений лица не входила в задачи этого искусства. В то время как Ренессанс не только развивал учение о пропорциях, но одновременно исследовал выражение лица и его объем-рис. 264
ность, нередко противопоставляя их друг другу. Физиономические и мимические моменты выражения лица мы в данный момент опускаем, чтобы вернуться к ним позже.

Витрувий Полно, античный инженер и архитектор, передал нам в своих 10 томах книг об архитектуре, написанных в 23 г. до н. э. и открытых вновь около 1415 г., учение о пропорциях, знакомое нам по творениям Поликлета и Лисиппа, также греческого мастера 4 века до н. э. Витрувию мы обязаны знакомством с корнями древних и египетских канонических традиций. Согласно античным традициям, голова составляла одну восьмую часть фигуры, а длина лица (от подбородка до корней волос) одну десятую.

И во времена раннего христианства античное представление о человеке как мериле всех вещей еще не исчезло.

207

Так, например, Августин (ок. 400 г.) сравнивал Ноев ковчег с пропорциями человеческого тела. Только арабское ученое собрание, „Орден ‘честных братьев“, дало антропоморфным размерам, установленным Августином, космологическое толкование.

Кое-что из естественно-научных и математических знаний арабов проскальзывает в Символике мер святой Хильдегард фон Бинген (1098-1169 гг.), которую она изложила в рукописи „О божественных вещах". В ее воззрениях смешались рациональные элементы теологии и мистические взгляды. Это нашло свое отражение и в интерпретации пропорций головы. Верхняя из трех равных частей головы, т. е. расстояние от темени до лба (типичное для средневековья преувеличение высоты лба), содержит светлый и темный огонь, средняя треть (основание носа
до кончика носа) чистый эфир, нижняя треть (кончик носа до горла) влажный эфир. По сравнению с головой, средоточием духа, все остальные данные о пропорциях тела не имеют особого значения, потому что они, согласно средневековым взглядам, интереса не представляли.

Мистические спекуляции являются следствием той идеологии, которая имела влияние и на художественное изображение человека. В то время как античные данные о пропорциональности, благодаря сведениям Витрувия, сохранились и передавались из поколения в поколение на протяжении всего Средневековья (в особенности в бенедектинских монастырях), святая Хильдегард фон Бинген в своей рукописи полностью отказалась от античных влияний.

В романское время византийская си
стема пропорций определяла художественную практику и в странах Запада, расположенных южнее Альп. После того, как Константинополь был захвачен

турками, византийское искусство продолжало жить в среде греческой православной церкви. Так, например, из монастырей художников на гористом полуострове Атос нам известна схема конструкции головы, прослеживаемая и в русских иконах, а именно схема трех окружностей, которая облегчала работу художникам вплоть до 1250 года. Суть ее в трех концентрических окружностях с центром у переносицы. Малый круг охватывает внутреннюю часть лица от кончика носа до корней волос и всю ширину лба, средний - контур волос и острие подбородка и внешний охватывает нимб и шейную ямочку. Их размеры приближаются к пропорциям золотого рис. 264, 264 а
208
сечения. Такие соотношения в изображении головы мы встречаем на фресках до начала XII века, например, в изображении Св. Гереона в Кельне, на Ноннберге у Зальцбурга (1145 г., св. Флориан), позже в кафедральном соборе св. Квирина в Нойсе и в изображении мадонны на троне в Ламбахе. Для облегчения работы иконописцев иногда (в конце XV века) использовался осевой крест, проходящий через основание носа и с нанесенными на него размерами частей лица, что представляет собой дальнейшее развитие трехкруговой схемы (48). Поворот в три четверти профиля уже содержит в себе проблему объемности, которая однако для средневековых художников не существовала. При его изображении применялась трехкруговая схема с той только разницей, что центр круга находился не у основания носа, а не сколько в стороне, на повернутой к зрителю части лица.
Стоит тем не менее подчеркнуть, что конструкция головы, в том виде как она преподносилась согласно византийскому методу, аналогичному античным взглядам, покоилась на естественном членении головы.
В отличие от греческого античного искусства, византийский метод не имел в своей основе отношений сходства или подобия, выраженных в дробях целого, так как греческий синхронный метод хотя и делал наглядным органическое единство тела, но не мог его сконструировать.
Это, однако, разрешала делать работа с единой или основной мерой (модуляционный метод), согласно которому все величины можно было откладывать.
Между XIII и XIV веками в Италии
произошел большой переворот в изобразительном искусстве, связанный с именем выдающегося художника Джотто ди Бондоне (1266-1337 гг.). В его одухотворенном изображении человека отразились представления о новом человеке, которые начали формироваться у крепнущей буржуазии в процессе борьбы против феодализма. Великий мастер отбросил каноны византийской иконографии и поставил человека внутрь пространственно ограниченного объема. Духовная близость и близость по времени к Джотто заметна в этюде, сделанном, по всей вероятности, Таддео Гадди (1300-1366 гг.), который 24 года работал под руководством Джотто. Этот необычный для того века лист, содержащий рисунки с натуры, далеко отстоит от рисунков-образцов средневековых мастерских. Здесь у Гадди голова явля-рис. 91, 265
265
Таддео Гадди, ок. 1300-1366
Листок с эскизами
Перо, 19,5 х 16 см
Милан
В отличие от канонических изображений головы, принятых в средневековье, художник исходит из своих непосредственных впечатлений. У голов -твордо очерченная объемная форма и точная ориентация в пространстве.
266
Якоб де Гейн Старший, 1565-1629
Листок с эскизами поясного изображения молодого человека в различных позах Перо, серая тонированная бумага, 36,2 х 26 см
Западный Берлин, Государственный музей
В то время как Дюрер в исследованиях особенностей строения головы часто выдает свои наклонности к дидактике, эти наброски голландского мастера

Якоба де Гейна - только рисунки с натуры. В них чувствуются элементы техники гравюр на меди.
209
ется настоящим организмом, который занимает в пространстве различные положения и имеет различные ракурсы, например, в три четверти профиля с легким наклоном в сторону (средняя голова), или вид снизу (левая верхняя голова). Никогда цель средне-векогого искусства не состояла в том, чтобы делать такие укорачивания как здесь, благодаря которым кончик носа перемещается непосредственно под веко глаза. Перо обрисовало здесь различные движения чувств. Или же рассмотрим правую нижнюю голову. Ее „потерянный" профиль с тонко подмеченными переходами от шеи к губам немыслим на плоских средневековых фигурах. Легко сделать вывод, какое преимущество имеет эта объемная, реалистическая манера исполнения. Изображение становится активней, действенней, оно может радоваться, стра дать, обращаться к людям и что-то значить. Этот метод был затем расширен и теоретически обоснован. Если раньше конструкция головы, выполненная с помощью трехкруговой схемы, стояла на службе безлично-божественного, то теперь, в особенности со времен Леонардо и Дюрера, она характеризует индивидуально человеческое. Среди набросков Леонардо, в которых он анализировал закономерности пропорций, мы находим изображение мужчины в профиль с указанием соотношения величин отдельных частей лица. Леонардо пытается систематизировать изображение отдельных частей человеческого лица и классифицировать отдельные возможности их варьирования. Нам кажется теперь курьезным, что он составлял таблицы различных форм носа. Однако тогда это стремление к научным изыска- рис. 267-270
ниям отличало каждого художника, который рассматривал формы как естественные образования, стремился снять с них мистический покров и выяснить соотношение между типичным и нетипичным, между прекрасным и уродливым. В непосредственной связи с вышеупомянутыми набросками Леонардо находятся его гротесковые головы. Отдельные части лица, как, например, нос, губы или подбородок в ходе свободного творческого процесса приобретают столь гиперболизированные черты, что они придают лицам чудовищные формы. Самое характерное в этих фантастических изображениях состоит в их естественности. Леонардо всегда оставался в пределах органически возможного и, если он утрировал формы, то это происходило под влиянием его научных познаний. И Гете придерживался позже сходного мне- рис. 268
210
ния, говоря, что растительные образования могут расцветать в мозгу, если понять законы их развития. Гротесковые головы находятся на том же духовном уровне, что и наброски к изображению чудовища, для которого художник на основании своих анатомических исследований набросал фантастическую ногу, которая выглядела правдоподобной. Если познаны основные законы, то они дают возможность для необозримой широты формообразования.

Вполне разумно предположение о том, что Леонардо своими гротесками сознательно хотел обратить внимание на возможности выражения естественных и художественных образований человеческого лица. Мы продолжим эту мысль в следующей главе.

Законы естественного формообразования были и для великого немецкого рис. 269, 270
художника Альбрехта Дюрера ключом к познанию тайн природы. Так как он познал многогранность форм человеческого тела с его признаками индивидуальности в пределах вида, так как для него каждый человек был индивидуальностью и одновременно имел общие черты со всеми другими, то эти познания не могли не найти отражения в вариациях форм головы. Дюрер подошел к решению этой задачи так же систематично как Леонардо, но с более широким размахом, о чем свидетельствует рисунок пером, хранящийся в Берлинском кабинете медных гравюр. Он создал десять почти гротесковых

физиономий в профиль одну за другой и показал на их примере, как на основе нормального профиля можно постепенно создать модификации гротескового характера, утрируя вогнутости и выпуклости головы. Эту идею в комбинации с различными удлиненностями отдельных частей лица он продолжил в набросках Дрезденской книги. При этом он проявил себя удивительно неустрашимым по отношению к представлению о человеческом идеале красоты. Педагогика искусства благодарна Дюреру и за другое: за открытие возможностей пластическо-пространственного видения и необходимых для этого объективных объяснений художественного изображения головы. Кубическое изображение тела, с которым мы уже познакомились, требует ввиду тонкой градации плоскостей, отделяющих тело от пространства, дифференцированного подхода. В знаменитом рисунке со стереометрически построенными головами Дюрер превратил выпуклость в прямоугольные ровные поверхности. Обра-зующеся благодаря этому фасеты

267

Леонардо да Винчи, 1452-1519

Схема пропорций мужской головы Венеция, Академия

Живой интерес Леонардо да Винчи к особенностям изображения черт лица заставлял его постоянно проверять свои предположения с помощью набросков и эскизов. Нельзя с уверенностью сказать, почему именно этот тип головы часто встречается у него в различных вариациях.

268

Леонардо да Винчи, 1452-1519 Гротесковые головы

Перо

Венеция, Академия

Нельзя путать гротесковые головы, представляющие собой чаще всего продукты чистой фантазии, с карикатурами. Характерным для Леонардо является стремление даже в аномальных изображениях подчеркивать органически возможное и обусловленное.

211

стали ориентиром расчета перепада плоскостей, которые позволяют применить штриховые линии для отображения объемности. Тем самым оттеняются небольшие углубления, лежащие, например, между носом и бровями, как пространство, в котором находится выпуклость глаза, они включаются последовательно как элементы, образующие вместе с другими элементами телесно-пространственную структуру. То, что обучающимся кажется маловажным, было подчеркнуто Дюрером как нечто значительное. Открытое им до сих пор используется художниками вплоть до Генри Мура, который однако выпуклости сохраняет, делая их наглядными с помощью поперечных разрезов и особо подчеркивая ассиметрию лица.

Впрочем, эти поперечные разрезы не новы. Дюрер развил и усиленно ис пользовал их на службе осуществления телесно-объемного изображения на плоскости с большой последовательностью и тщательностью вдумчивого художника. Он выводил из горизонтальной проекции контуры архитектурных проекций.

В одной из немецких книг по искусству, автором которой был разносторонний нюрнбергский миниатюрист и гравировальщик по меди Ганс Зебальд Вехам (1500-1550), осужденный и изгнанный вместе со своим братом Бартелем советом города за революционную позицию в крестьянской войне, „начинающим художникам и ремесленникам1* давались советы по изображению головы с помощью решетки, которая основывалась на сравнимой одинаковости размеров отдельных частей лица, выведенной из практического опыта. Будучи человеком рис. 271

практичным, Вехам без всякой теоретической подготовки сразу же взялся за дело.

Приблизительно в то же время в Нюрнберге вышел в свет маленький учебник в объеме 36 листков художника и резчика по дереву Эрхарда Шена (работал в Нюрнберге в 1515 по 1550 гг.), в котором излагалось учение о пропорциях. При изображении голов, основывающемся на кубическом методе, автор

отказался от комментариев. По его рисункам, однако, видно, что они обращены к невзыскательной публике и имеют целью помочь подручным и подмастерьям художественных промыслов, преподав им лишь самое необходимое. Между ним и просветителем Дюрером существует огромное различие.

И если этюды голов нидерландского художника-баталиста и гравера Якоба

рис. 266, 273

269

Альбрехт Дюрер, 1471-1528

Головы к напечатанному учению о пропорциях (верхняя часть листа) и головы с верхней частью плечей и груди из прямоугольных (стереометрических) тел (нижняя часть листа).

Дрезденская книга набросков

Верхние головы - варианты нормального профиля, вплоть до границ гротеска. Разнохарактерность достигается конструктивным путем - смещением длин и изменением угла профиля.

212

де Гейна Старшего (1565-1615) не предназначались для дидактических целей, то все же они явились средством выражения определенных взглядов художника в форме набросков и рисунков. Юный Антонис Ван-Дейк уяснил себе схему изображения объема головы по статуе Геракла Фарнез-ского.

Учение о пропорциях потеряло в следующую после Ренессанса эпоху свое значение и свой обязательный характер, может быть потому, что уже во времена маньеризма личности художника и его профессии как духовной деятельности стало придаваться большее значение. Пожелания в области трактовки образа и внутренние побуждения заставляли художника отойти от общепринятых канонов. Рубенс придавал своим фигурам полноту и жизненную силу, а Рембрандт, прежде всего,

рис. 11, 234, 274, 363, 393

теплоту и духовную глубину, Ватто и Буше нежную свежесть юности и стройность, Эль Греко и Тинторетто вкладывали в свои образы чрезмерную экстатическую, неземную удлиненность. Таким образом находили свое выражение этапы исторически обусловленного духовного развития общества. К тому же следует добавить, что после уничтожения монополии цехов изобразительное искусство стало преподаваться в академиях. Они ориентировали в большей степени на следование классическим образцам. Все это, естественно, способствовало тому, что педагогический пыл, без которого немыслим был бы Леонардо или Дюрер, постепенно ослаб и на передний план вышла конструктивность пропорций головы.

Только в XIX веке берлинский архитектор Готфрид Шадов (1764

по рис. 272

1850 гг.) обогатил учение о пропорциональности своим трудом под названием „Поликлет". В нем он приступил к делу строго антропометрически, изучив изменения пропорций головы, начиная от младенческого возраста вплоть до возмужания, а также особенности пропорций головы, обусловленные принадлежностью к той или другой расе. Во времена барокко было много сделано для изучения движений тела и выражений лица. К этому вопросу мы еще вернемся.

270

Альбрехт Дюрер, 1471-1528

Эскизы пропорций головы (вверху) и телесно-пространственного вида снизу Дрезденская книга набросков Нижнее изображение исходит из горизонтальной проекции основного изображения (в середине справа).

213

14-1233

6.3.

Особые художественные цели данного круга проблем

В начале главы (в разделе 6.1.) я указал на уплотнение физических признаков формы для изображения всего тела. Такое положение не может не иметь влияния на процесс воспитания и обучения художника.

Ведь если мы под изображением понимаем передачу индивидуальности и духовного содержания, то из этого вытекает для его художественного восприятия и его художественного отображения первостепенное требование к выбору средств осуществления замысла. Необходимость применения линейных элементов в целях графической инструментовки отодвинет краски пока на второе место. Почему?

Общее восприятие не равнозначно от
носится ко всем характерным чертам предмета. Линейно-пластические элементы мы запоминаем особенно хорошо. Нам скорее запомнятся особенности формы силуэта и черты лица, чем цветовые моменты. Наше обычное зрение уделяет, по всей вероятности, большее внимание формам и воспринимает цвет лишь во вторую очередь, не теряя при этом акте абстрагирования способности улавливать основные аттрибуты вещей. Мы можем предположить, что утверждение графиков, что они могут сказать своим творчеством что-то важное и не прибегая к услугам красок, покоится на этом опыте.

Значит, существует возможность путем применения одних лишь линейнографических средств добиться упрощения и одухотворения и в то же время полностью передать характерные
черты индивидуальности. Поэтому созданный графическими средствами портрет никогда не будет вытеснен портретом в цвете.

И если здесь уделяется столь большое внимание рисованию головы, то только потому, что простота материала и средств вынуждает нас к уплотнению.

И все же, если изображение головы рекомендуется сделать карандашом, то тем самым ни в коем случае не сделан выбор в отношении более простого средства, а скорее выбор большего уплотнения изображения. Графические средства вынуждают прибегнуть к более строгому отбору и к экспрессии.

Но прежде чем привести в движение фантазию зрителя с тем, чтобы он смог дополнить недосказанное, сокращенное, отрывочное, художник должен сам выработать в себе способ-

©fcfrtitc
)2, йЬorMe ferite twîîafri
£ is* au (ИФ mit J>on Ober

271

Страница из учебника „Theoria artis pictoriae" (в переводе „Теория живописи").
Нюрнберг, 1656, автор неизвестен

Так же как из слогов можно сложить слово, так, по мнению автора книги, можно сложить и тело из отдельных его частей и придать ему пропорциональность. Этот метод сложения начинается с креста для зрачка глаза (№ 1 слева вверху).

272

Питер Пауль Рубенс, 1577-1640
Листок с головами из его школы живописи, выгравированный Понтиусом
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр

Этот лист, один из восьми, показывает, насколько учение о пропорциях застряло в поверхностных явлениях с ориентировкой на копирование. Следует обратить внимание на большое различие между этими листами и творческими устремлениями Дюрера.

ность к сокращению и обобщению. На развитие такой способности можно влиять как прямым, так и косвенным путем, опосредственно и непосредственно: косвенным путем, если знания и навыки, включая отличное владение средствами, достигнут такого уровня, что сокращения в процессе интенсивной учебы и тренировки созреют как плод этих усилий: прямым путем, если мы ставим определенные задачи, в которых вырабатывается наше мужество создавать „недосказанное". Мы познакомимся с соответствующими упражнениями для этого.

Не следует отказываться от глубокого психологического воздействия чистого листа на зрителя, в котором чернота грифеля не уничтожает доминирующего

положения белизны бумаги. Перенесение характериных черт головы на поверхность, на которой нахо-рис. 302
дятся графические знаки сокращений, при соблюдении значения белой основной поверхности, ведет к тому, что предмет и средство изображения тесно роднятся между собой так тесно, что процесс перенесения в конечном счете не только влияет на художественную форму, но и изменяет содержание изображенного. Поэтому задача художника состоит не только в овладении приемами изображения головы. Мы должны также учиться понимать и улавливать взаимодействие между средствами формообразования, предметом и содержанием.
Что под этим подразумевается, видно из рембрандтовского рисунка „Чини-тель перьев при свете свечи", в котором скупые средства создают глубокое художественное впечатление.
Наряду со всеми другими задачами воспитания и обучения, которые уже рис. 274
были упомянуты в предыдущих разделах и в равной степени относятся и к изображению головы, следует указать еще на один момент. Знакомство с людьми через искусство обогащает именно потому, что каждая личность проявляет этическо-интеллектуальные качества, то есть качества, о которых тело само по себе нам почти ничего сказать не может. Это является еще одной дополнительной причиной того, что необходимо сконцентрировать свое внимание на голове.
Концентрация - это нечто большее чем предметное ограничение. Она означает в данном случае сгущение и усиление, причем под сгущением подразумевается уплотнение. Уплотнение неизбежно влечет за собой необходимость выбора величины формата. Надо привести предмет и формат в соответствие. Другими словами: уплотне-
215
14*
ние с трудом переносит большой формат, потому что при пространственном растяжении в графической сетке получаются слишком большие ячейки. Как это следует понимать?
Организация большого пространства с помощью острого грифеля порождает непреодолимое противоречие между величиной изображения и техникой. Оно покоится уже в особенностях самого зрения. Зрение заостряется на более коротких расстояниях, что неизбежно влечет за собой сужение поля зрения. Хорошая, тонкая графика должна следовать закону единства поля зрения и остроты зрения, в противном случае теряется ощущение тонкости. Если тонкая графика будет растянута на большее пространство, то необходимо в целях расширения поля зрения и обзорности увеличить расстояние и тогда пропадет эффект четкости. Мы
можем в таком случае воспринимать изображение в общем, но не в деталях.
Какие последствия вытекают из общих принципов изображения головы?
В интересах уплотнения физического выражения, которое одновременно является и внутренним духовным содержанием, и в интересах тесно связанного с этим графического уплотнения необходимо отдавать себе отчет в закономерностях взаимоотношений между величиной изображения и острой техникой и смелее решаться на выбор величины изображения меньше естественной. Но с другой стороны: миниатюра для головы - это не совсем подходящая форма выражения.
Если учесть закономерность отношений между форматом и техникой, то тем самым будет устранено важное
препятствие на пути к уплотнению. Ограничение формата содержит еще один аспект. В тесном пространстве духовное приобретает вес, на большом оно исчезает. Тогда следует искать другие формы, формы более сильных обобщений (панно). Изображение всей фигуры требует связи с ситуацией, выражения социальной принадлежности модели. Из этого вытекают проблемы, которые выходят уже за рамки изучения способов изображения головы. Им следует уделить особое внимание, что невозможно сделать в данной книге.

Свои рассуждения мы можем закончить так: нам необходимо предпринять меры, чтобы облегчить концентрацию внимания на физических и психических качествах изображаемого человека.
273
Антонис Ван-Дейк, 1588-1641
Лист из альбома эскизов художника
В эскизах Геракла Фарнезского фламандский мастер, ученик Рубенса, стремится понять пластическое строение головы с помощью кубических построений.
274
Рембрандт Гармене ван Рейн, 1606-1669
Очинщик перьев при свете свечи Тонкое и грубое гусиное перо, коричневая краска, размытая в различные коричневые тона, 125 x 123 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Мастертсво работы состоит, не в последнюю очередь, в экономности средств, с помощью которых достигается концентрация направления взгляда на близлежащий предмет.
216
6.4.
Подготовительные исследования
6.4.1.
Аналитические исследования костного остова
6.4.1.1.
Выявление пропорций в связи с особенностями конституции
Важные конституционные признаки, своеобразие строения головы и индивидуальная характеристика личности зависят от строения костей черепа как основы формы головы. Особенности этого строения имеют большое значение для определения пропорций. Весь череп со своими выпуклостями, со своими перепадами плоскостей и акцентами заключает в сферических костных оболочках самый большой объем.
Лицевая часть черепа - внутренний костный остов - соединяется у человека с передней частью черепного основания от надбровных дуг до слуховых отверстий по вертикали вниз и находит завершение в острие подбородка.
Взаимосвязь между анатомическими данными и связанными с ними особенностями пропорций показаны в рисунках автора на чертежной доске. Они заполняют для читателя имеющиеся в этой области пробелы в его знаниях и позволяют нам обратиться к практическим задачам.
В первую очередь нам надо научиться ориентироваться в расчлененном целом. Практичный метод установления пропорций для всего тела сохраняет свою актуальность для головы и черепа, а именно: надо находить отношения равенства и сходства высот, широт и глубин, которые опираются на характер-рис. 275-277
ные, органически обусловленные точки: ось глаз как линия половины расстояния между макушкой и острием подбородка, самая большая ширина черепной коробки соответствует расстоянию между макушкой и кончиком носа, длина носа - ширине лба (основание носа - начало корней волос), нижней части лица (кончик носа - острие подбородка) или длине ушей и т. д. Эти проведенные на черепе анализы пропорций наносятся также как и в отношении всей фигуры в качестве членения расстояний высоты, ширины и глубины на вертикальных и горизонтальных осях с помощью циркуля.
Информативная часть, содержащаяся в рисунке для конструкции пропорций и взаимосвязей между формами черепа и головы (см. выше), может быть также использована в будущем для бо-рис. 298
217
лее глубокого понимания методов образования поверхностей при изображении головы. Например, появление складок и морщин при мимике лица можно понять лучше, если знать на основании изучения анатомии, как расположены мимические мышцы лица в районе глаз и рта. Тогда нетрудно понять, что все

складки образуются под прямым углом к направлению сокращений мускулов, находящихся под кожей в данном месте.
Плоскостные цветные этюды по изучению пропорциональности являются необходимым звеном для первых изображений головы, когда учащийся еще не осмеливается отрываться от плоскостного изображения физиономического склада лица. Автор все время стремится к тому, чтобы передаваемая им деловая информация служила затем основой для изобразительного творчества. Ему хотелось бы, чтобы участнику этого процесса были видны не только близкие, но и далекие цели, равно как и хотелось бы облегчить выполнение задач, которые требуют столь большого труда.
В процессе многочисленных действий, связанных с изучением черепа и головы (предварительное знакомство, измерение, наблюдение, контроль, зарисовки, сравнение и т. д.), на основе проведенных анализов вырабатываются у нас объективные глубокие знания. Мы вновь проникаемся сознанием необходимости исходить из целого и воспринимать все в комплексе. На основании органичного порядка мы учимся понимать соотношение отдельных деталей как составных частей структурного единства и, тем самым, определенного типа. Необходимо также понимание роли всех тех фор
мообразований в общем и в частностях, которые находятся во взаимосвязи с функцией. Из взаимообусловленности функции и формы мы должны выводить биологическое содержание и придавать убедительность предметной форме. При исследовании пропорций невозможно избежать художественного осмысления таких важных вопросов, как: в чем состоит взаимосвязь между формами, где и как расставлены акценты, передающие движение формы, какой образ принимают главные и побочные, переходные и промежуточные формы. Никакой другой объект не вызывает столько вопросов при его изображении как череп. Поэтому ни при каких условиях не следует пренебрегать его изучением с точки зрения последующего изображения (разумеется, при условии, что мы хотим дать квинтэссенцию формы,

а не изображение, списанное у природы). Иначе наше намерение будет бессмысленным, потому что оно не будет покоиться на знаниях формы. Сумма исследований пропорциональности и вышеназванных других аспектов строения формы черепа находит свое высшее выражение в разработке архитектурной формы. Она содержит важные элементы косвенной экспрессии. Мы имеем в данном случае дело не с восприятием как таковым, а с переработкой восприятий, произведенной с определенной позиции. Я подразумеваю здесь не субъективную точку зрения, а напротив, общепринятую точку зрения пространственной ориентации, которая образуется естественным путем у каждого при общении с объемным внешним миром.
„...Для художника дело не в том, чтобы в своем изображении передать явление как таковое, он скорее должен учиться у него, каким образом оно передает содержание своей формы; художник должен научиться различать, где оно проявляет себя открыто, а где нет". (49) Работа над архитектурной формой черепа отлично способствует выработке правильного общего подхода художника к изображению натуры. С ее помощью сокращается и облегчается путь от знакомства с сутью явления до его художественного воплощения.
6.4.1.2.
Объемные пластические исследования архитектоники черепа
После выяснения необходимых обстоятельств дела в связи с исследованиями пропорций надо перейти к тому, чтобы еще лучше познакомиться как с деталями, так и с общим изображением на основании объемных пластических упражнений и выработать всесторонние, т. е., со всех сторон и ракурсов поддающейся воспроизведению представления о строении формы и архитектонике черепа. На основании опыта я могу утверждать, что это приносит хорошие результаты, ибо во время моделирования необходимо наблюдать предмет с великого множества сторон и ракурсов; такое интенсивное занятие чрезвычайно активирует учащихся.
рис. 278

275
Левая половина рисунка автора на классной доске с изображением развития пропорций головы в связи с архитектурой черепа во фронтальном ракурсе, разделенное на отдельные рабочие этапы (1975), длина 7 м
Последовательность развития левой половины изображения на классной доске методически исходит из того же принципа получения пропорций, что и при изображении всей фигуры в целом. Первый этап работы охватывает лишь маркировку членения высоты головы и отношения сходства между самым широким растяжением и членением по высоте (слева как вертикальная и горизонтальная оси). Второй этап передает основные объемы черепа по отношению к лицевой части с помощью циркуля. В третьем этапе появляются вертикальные поддерживающие конструктивные формы черепа, в четвертом - горизонтальные структуры, взаимосвязи между формами и перепадами плоскостей, которые совершенствуют архитектуру черепа.
276
Правая половина изображения на классной доске показывает развитие пропорций головы в связи с архитектурой черепа в профильном ракурсе и отдельные части головы (1975)
(К рис. 276)
Изображение пропорций в профильном ракурсе опирается, главным образом, на данные, полученные при фронтальном ракурсе. И здесь устанавливаются соотношения между протяженностью углублений (расстояние между лбом и затылком) и высотой (подбородок - темя). Сюда же относится дополнение скелетной основы с помощью отдельных частей головы. Правая сторона изображения дает анатомические формы и соотношения носа, глаз и рта и указывает перспективными проекциями, прежде всего, на образующиеся пересечения и пространственные движения вперед-назад.
277
Изложение принципа расположения мимических мышц лица
Конструкции пропорций, вошедшие в данные заметки, покрываются прозрачной бумагой, чтобы нанести на нее принцип расположения мимических мышц лица. Это помогает понять построение поверхности лица и направление образующихся на нем морщин.
Работа учащейся художественного техникума по специальности гримера
Прозрачная бумага, цветные карандаши, 84 х 60 см
219
Черепная коробка и лицевая часть строятся отдельно на основании их конструктивных форм. Этим достигается лучшее соотношение между их объемами и их положением по отношению друг к другу. Только после этого черепная коробка с ее сферической формой, отчетливыми акцентами и ясно выраженными перепадами плоскостей, и заостренная лицевая часть с ее характерными плоскостями сводятся воедино. Затем начинается проработка остальных форм, их пригонка к целому и их дифференцирование. Последовательный архитектурный метод в будущем роложительно проявит себя, когда мы перейдем к воссоздающему рисунку.
Готовая модель черепа может послужить основой для изучения других разделов данной темы и быть полезной как для учителей, так и учеников. Во-
первых, надо изготовить гипсовый слепок или череп из папье-маше, чтобы нанести на него мимические мускулы и соответствующие им складки лица. Во-вторых, пластилиновую модель или гипсовый слепок можно использовать для сочетания костной основы с живой тканью лица, если пластически изобразить и наложить на основу, например, нос, глаза и рот и заполнить впадины, например, между скулой и челюстью и на висках моделирующей массой. Эти дополнения для создания впечатления живой модели строятся на основе стабильной костной формы, начиная от глубинной части вплоть до поверхности. Весь процесс имеет большое значение в том смысле, что у нас есть твердая основа, из которой мы исходим при изображении мягких тканей

и покровов, и которая при индивидуальных изменениях и изменениях типа
рис. 278-282
лица, вплоть до гротеска, ставит определенные реальные границы фантазии художника. В-третьих, тем самым дается возможность изобразить пластически самое важное в живой натуре и из анализа вывести возможность синтеза.

6.4.1.3.

Двухмерные исследования архитектоники черепа

Теперь надо трансформировать пластическую конструкцию черепа в двухмерную поверхность и применить полученные при моделировании принципы архитектурного подхода с тем, чтобы конечный результат стал образцом графического проникновения в предмет, которое находит свое завершение в архитектурно правильном изображении черепа на рисунке.

220

Таким образом, мы воспитываем себя в духе абстрагирующего подхода к сложным явлениям природы. Мы учимся подчеркивать функционально важное и исключать несущественное или случайное. Здесь мы вновь имеем дело со всеми аспектами, изложенными в разделе о телесности (глава 4), равно как и со многими вопросами телеснопространственной структуры (глава 5). Моделирование тела зависит от оценки перепада поверхностей. Поэтому необходимо обнаружить в естественном объекте, где и как сталкиваются направления перепада и какие они образуют линии пересечения, грани. Накопленный во время моделирования опыт принесет нам здесь большую пользу, давая опору в расстановке изобразительных акцентов. Если художник не стремится со всей решительностью учитывать в своей работе архи-рис.

283

тектурно определенную телесность и объемность, а также пересечение плоскостей, то он весьма скоро будет разочарован бессистемностью и невыразительностью своего труда.

6.4.2.

Пластический и изобразительный анализ
отдельных частей головы
и дидактический вспомогательный материал

Мы не можем подробно останавливаться на особенностях анатомического строения частей лица, как например, носа, рта, глаза, уха. Всегда очень интересно дополнить смоделированную нами архитектуру черепа (ср. раздел 6.4.1.2.) до проработки живого облика лица.

Если мы моделируем череп по его естественному прототипу, то всегда убеждаемся, что каждый череп имеет свою особенность: он может быть удлиненной формы, компактным или округлым. Это оттачивает наше восприятие формы по отношению к рис. 278-290

278

Объемные макеты для подготовки к рисованию головы

Объемные пластические упражнения всегда были полезными для рисовальщика, так как они способствуют лучшему пониманию архитектуры черепа. В данном случае на схематическое изображение черепа нанесены формы мягких тканей. Понимание зависимости плоскостей живых тканей от костных форм становится более осознанным.

Работы из пластилина учащихся по специальности гримера под руководством одного из сотрудников автора

279

Придуманный тип головы из папье-маше

На основании смоделированного из пластилина черепа и наложенных на него затем отдельных частей и мягких тканей можно создать различные типы голов (в данном случае тип узкой головы с горбатым носом), чтобы развить в себе чувство ансамбля лица. С пластилиновых моделей можно снимать легкие маски.

Работа учащейся по специальности гремер, кэшированная из шелковой бумаги, высота около 20 см

280

Демонстрационный пример автора для усвоения пластики глаза
Пластическая форма глаза и его ближайшего окружения вырабатывается в ходе упражнения по моделированию, которое начинается с прострейших форм: изготовление разреза глаза из пластилиновой пластинки с соответствующим шариком глазного яблока (первый этап рабочего процесса).
281
Разрез век накладывается на глазное яблоко и припасовывается к его шарообразной форме - второй этап рабочего процесса. Наконец вся пластилиновая пластинка выгибается.
282
Возникает боковая сторона носа, надбровная дуга со складкой между бровями и часть скулы. Таким образом становится понятным, что верхнее и нижнее веки приспосабливаются к шаровидной форме глаза, окруженной глубинами (пространствами).
221
естественному объекту и готовит нас к восприятию типов и вариантов образа. Последняя проверка правильности моделирования типа черепа состоит в том, чтобы, следуя ему, найти соответствующие формы носа, рта, глаза и уха. Единство характера формы целого должно найти отражение в деталях. Леонардо и Дюрер многое сказали нам в этом отношении. Атлетически крепкому и грубому характеру формы черепа соответствует крепкий, грубый нос. Надо попробовать в данном случае несколько вариантов прямого, несколько изогнутого или седловидного профиля носа. Именно на строении формы носа в различных смоделированных вариантах можно доказать их характеризующее значение для лица. Меняя смоделированные формы носа, можно показать удивительные превращения физического выражения в физио номический тип. При моделировании носа надо всегда учитывать, что у него имеется четко выраженная спинка, боковые стороны и прилегающие к ним сверху вниз крылья.
Рот с его ближайшим окружением в виде верхней и нижней губы, объем которых сначала наносится на основу верхней и нижней челюсти, можно сделать с помощью двух валиков пластилина, которые затем моделирующей лопаточкой приводятся в соответствие с их пластической характеристикой и заглаживаются в углах рта. И здесь имеются варианты, начиная от узких и кончая полными и вывороченными губами. Особое дидактическое внимание должно быть направлено на глаз. Прежде чем вставить его в глазницы, надо сначала оформить его конструктивно. Только тогда можно избежать опасности создания случайных рис. 280-292
или непонятных пластических объектов.
Я всегда начинал с того, что лепил из пластилина шарик (глазное яблоко) величиной несколько меньше чем глазная впадина. После этого я брал пластинку соответствующей толщины и придавал ей форму разреза век. Возникало нечто вроде маски, которую и образуют в действительности веки обоих глаз. Глазное яблоко в виде шарика осторожно вводилось в пластели-новую маску, и глаз был готов. Если же появляется потребность изготовить из этого вспомогательного материала наглядное пособие, то надо все сделать больших размеров, пристроить к этой модели еще частицу переносицы, складку верхнего века и кусок скулы. Тогда окружение глаза будет полностью готово. Таким образом, мы приходим к пониманию того, что внешняя
283
Эскизы архитектурных форм черепа
Эта работа показывает метод подхода к построению черепа в процессе рисования и стремление выяснить взаимоотношения и расположение побочных и переходных форм, расставить акценты и использовать даже малейшие пересечения для реализации пространства.
Работа самодеятельной художницы Карандаш на бумаге, 29,7 х 42 см
284
Мягкие формы в сочетании с черепом

В работе предпринята попытка изменить физиономическое выражение лица передвижением носа одинаковой формы вверх или вниз, выдвижением его вперед или вдвижением назад.
Аппликация практиканта по предмету художественная анатомия, 1-й семестр, 42 x 59,4 см
285
Придуманные формы головы
Данное упражнение выполняется с целью развития силы воображения и для испробования физиономических и мимических изменений выражения лица. В заранее нарисованные контуры лица с различными широтами и высотами вставляются вырезанные части лица со смещением величин верхней, средней и нижней части лица.
Работа практиканта, вырезанная из различной упаковочной бумаги, 42 x 59,4 см
222
часть глаза с его веками является частью сферической поверхности шара, который вкладывается в пространство как выпуклая форма.
Шаг за шагом из отдельных, легко распознаваемых кусков, создается лицо. Такие аналитические обходные пути на самом деле являются самым коротким путем к достижению цели. Наконец, можно кэшировать созданную модель головы и таким образом спасти ее от разрушения. Все в целом является структурной единицей. Отдельные элементы конструкции были созданы на основании их функциональных особенностей в отдельности, но по характеру выражения своей формы они согласуются друг с другом. Отдельные части, таким образом, сводятся опять в единое целое и остаются через наиболее важное в своем типичном строении связанными со всей конструкцией.
Затем телесность и пространственность вновь исследуются с помощью двухмерных средств. Особое внимание следует обращать на пересечение плоскостей и расположение телесно-пространственной структуры.
Для оживления этого строгого метода рекомендуется работать с выдумкой, изобретать новые формы. На этом основываются и исторические экскурсы в ход мыслей Леонардо и Дюрера.
Одна из частей головы, ухо, к сожалению, часто недооценивается, что весьма портит в общем хорошо продуманный ансамбль головы. Многогранность особенностей его складок и углублений лучше всего изучать объемным методом с помощью моделирования, чтобы получить и об этом предмете разносторонние представления.
рис. 290
6.5.
Проработка головы в ее статическом общем облике
6.5.1.
Связь физического выражения формы головы с общими и частными признаками
Наш следующий подраздел и практические упражнения посвящены голове в ее статическом общем облике. Под этим мы понимаем единство и законченность всех тех признаков и форм в спокойном состоянии, которые передают общие черты человеческой головы. Но это общее существует опять-таки лишь в частном, индивидуальном, выраженном в определенной личности с ее особыми чертами.
Во время наших наблюдений мы видим отличие одной человеческой лич-рис. 285, 281
223
пости от другой. Каждое человеческое лицо имеет нос, глаза, рот, уши, щеки, лоб, подбородок в качестве типичных человеческих форм, которые принадлежат и характерным человеческим группам и отдельным индивидуумам. У каждого человека эти части лица имеют свой собственный образ. Это индивидуальное тысячами нитей связано с чертами и признаками других людей: каждый отдельный человек является представителем одного биологического вида „человек", а его индивидуальные черты в свою очередь в других сочетаниях и в разной степени свойственны другим людям. (50). Ни

одно явление не будет нам полностью понятно и не будет нам подвластно, если мы не учтем его сущность, которая роднит его с другими явлениями, равно как и его специфику, его различия, его особенности. „Пока мы не знаем част
ностей, нам будет непонятна и общая картина" (51).
По этой причине понятно, что одного комплексного изобразительного подхода будет недостаточно, чтобы полностью схватить сущность какого-либо явления. Комплексный подход должен включить в себя в методическом отношении анализ как общего, так и конкретного, частного.
То, что в рамках закона, общего показывает отдельный случай, т. е. частное, должно отступить на задний план в последующих упражнениях, однако не исчезнуть совсем. Сначала нам хотелось бы обратить внимание на статические моменты, на закономерности изображения головы и лица. Впоследствии, однако, мы увидим, что то, что составляет физические закономерности конструкции головы, приобретает выразительность лишь постольку, по
скольку индивидуальное, частное будет выражено как общее. При восприятии физического выражения мы получаем представление об экспрессии какого-либо лица. Оно может быть скучным, возбужденным, интересным, агрессивным, вялым, напряженным, угловатым, круглым, значительным. Это восприятие определяется физическим выражением, языком формы естественного целого и, в то же время, оно сильно окрашено тональностью отдельного индивидуума.
224
6.5.2.
Переходы от плоскостного к объемному изображению
Физическое выражение нельзя создать, оно уже существует. Оно выступает как сила, которая состоит в совпадении между изобразительными требованиями и способностью художника удовлетворить их, благодаря чему и достигается совершенство формы. Физическое выражение должно таким образом что-то обозначать. Оно в особой степени воздействует на нашу интуицию. Физическое выражение лица в отличие от мимического не имеет непосредственного адресата. Оно просто дано нам природой.
Покоящаяся на физических данностях сила экспрессии не может выступать как буквальное повторение деталей и отождествлять естественное физиче
ское выражение с художественным. Необходимо показать, что нужно сделать, чтобы найти соответствующие знаки для воплощения физического выражения, как смягчить или совсем устранить отдельные детали, не обогащающие художественной экспрессии, и одновременно подчеркнуть специфические, важные аспекты. От физического выражения, как основы, до художественной экспрессии дистанция огромного размера. Поэтому надо предпринять художественно-дидактическую попытку уменьшить этот разрыв. Одна из сторон этого косвенного (физического) выражения находит свое отражение в пропорциях головы и лица. Если вычленить их из общего комплекса задач в целях уменьшения трудностей при изображении головы, то остается для начала возможность простого плоскостного изображения.
Только после этого можно концентрировать внимание на индивидуальном физиономическом складе головы и лица, чтобы, исходя из этого, найти отправную точку для передачи экспрессии лица. Однако, поскольку мы хотим теперь перейти от дидактически обусловленного ограничения на плоскостном изображении к телесности и пространственности, нам необходимо отыскать возможность перекинуть мосты к этому новому этапу нашей работы.
6.5.2.1.
Изучение плоскостных пропорций на службе индивидуализации
Изучение пропорций с помощью плоскостных изображений определенной личности должно охватывать следующие основные задачи.
286/287
Наброски глаза как одной из мелких форм лица

Работа показывает с каким усердием рисовальщик старался с различных ракурсов воспроизвести живой глаз как часть шарообразной поверхности и показать, какие укорачивания и перекрещения вытекают из этого.
Работа студента художественного факультета, 1-й семестр
Карандаш, 29,7 х 42 см
288
Эскизы частичных форм головы
Основной задачей упражнения является овладение телесно-пространственной структурой в связи с частичными формами, которые или выступают, как, например, нос, складка над глазами или скула и образуют пространства, или как глаз, часть шарообразной поверхности, скрываются в углублении.
Работа студента художественного факультета, 2-й семестр,
Карандаш на бумаге, 29,7 х 42 см
225
Во-первых: следует изучить физиономический склад головы фронтально и по профилю. Задание состоит в том, чтобы на основании точного изучения высот, широт, длиннот, расстояний и промежуточных пространств определить, прежде всего, характерную форму овала лица. Это должно дать возможность только на основании этих данных узнать изображаемую личность на рисунке. Отдельные части лица намечаются вместе с точными данными об их ширине, длине и промежуточных пространствах с помощью штрихов. Это необходимо, потому что порой мы бываем увлечены частностями и упускаем общее впечатление. По этой причине широкие материалы лучше, чем острые. В этом упражнении есть еще одно достоинство. Обучающийся вынужден, не запутываясь в бесконечной измеритель-рис. 291, 292
ной деятельности, интуитивно схватывать характеристику основных форм. Он опирается при этом на надежные определения формообразующих акцентов, потому что они придают стабильность форме лица. Следует избегать округлых движений формы и устанавливать связь от акцента к акценту с помощью прямых линий.
Во-вторых: индивидуальность лица исследуется во взаимосвязи с частичными формами. Интуитивное познание формы в предыдущем упражнении подкрепляется точным измерением, проверкой положения отдельных частей и соотношения углов между отдельными формами и целым. Изучаются особенности профиля, индивидуальные признаки частей, ассиметрия лица. При дифференцированном изображении острый материал следует предпочитать мягкому.
Все плоскостные эскизы дают возможность провести весьма важные побочные анализы. С самого начала их следует комбинировать с изобразительными тенденциями. Определение индивидуального физиономического склада лица и головы должно идти параллельно с определением формата листа. Отношение между основной и объектной фигурами дает на основании различия их величин первые сведения об соотношении их значимости. Объектная и основная фигуры могут быть выполнены в краске. Для того, чтобы обеспечить прочность и ясность цветных фигур как формы, необходимо ограничить цветовую гамму тонов до минимума.
рис. 292-294, 296
289
Придуманные формы носа
Формальные данные по экспрессии частей лица тоже не следует упускать из виду при работе с натурой. На этом листе самодеятельный художник изобразил различные рожденные фантазией формы носа - от седловидного до горбатого - в различных вариантах.
Вырезанные из бумаги рисунки,
29,7 х 42 см
290
Упражнение в моделировании уха
Прежде чем приступить к эскизам уха карандашом, полезно изобразить его форму из складок, углублений и выступов с помощью моделирования.
Работа учащегося по специальности гример,

пластилин, натуральная величина
226
291 (вверху)
Плоскостные эскизы пропорций с целью индивидуализации
Индивидуальный физиономический склад лица исходит из большой формы, акценты которой определяют физическое выражение. Частичные формы головы намечены лишь в их соотношениях. Работа самодеятельного художника Черная акварель на рисовальной бумаге,
29,7 x 42 см
292
Плоскостные эскизы пропорций с целью индивидуализации
Профильный ракурс подчеркивает характеристику формы и линии ее прохождения. Три ступени тональности выделяют фигуру из трех основных поверхностей.
Работа самодеятельного художника Бистр на упаковочной бумаге,
29,7 x 42 см
227
6.5.2.2.
Произвольные плоскостные изображения типов лица
Для того, чтобы пробудить фантазию и развить круг представлений, равно как и для накопления знаний о том, как воздействует на изображение смещение пропорций и мимические изменения, можно провести занимательные опыты с произвольными плоскостными изображениями типов лица. „Нормальное" лицо изменяется в лицо круглого (пикнического), атлетического или удлиненного типа при условии, что мы создаем единство признаков форм как „языка формы", который можно проследить практически вплоть до отдельных частей лица и тела, вплоть до зубов и ногтей. Закон типичных формообразований является одновременно границей для фантазии, рис. 295
Лица различного физиологического склада вырезаются из разной в цветовом и структурном отношении бытовой бумаги, так как это принуждает к полному выяснению формы силуэта. После этого изготовляются отдельные части лица. Рекомендуется сначала попробовать поместить глаза на их ось в середине головы и наметить основание носа. После этого можно начать двигать вырезанные части лица вверх и вниз, уменьшать или увеличивать верхнюю и нижнюю часть лица. Удивительно, насколько изменяется косвенное, то есть физическое, выражение лица уже при малейшем перемещении глазной оси с середины вверх или вниз. Мы учимся понимать, в какой степени изобразительная экспрессия зависит от физического выражения. Того же эффекта можно достигнуть за счет изменения положения рта и осно вания волос. Можно менять и прическу.
Таким же образом мы можем экспериментировать с мимическим выражением. И здесь нас встречают большие неожиданности. Брови можно поднять вверх или свести вместе, разрез глаз увеличить или уменьшить, сдвинуть радужную оболочку ближе к носу, опустить углы рта, раскрыть губы. Во время этих манипуляций можно опираться на опыт, накопленный каждым в общении с другими людьми или во время самонаблюдений. Это очень поучительный эксперимент. Кстати, с помощью введения модных аттрибутов его можно использовать для воспитания вкуса. Я не раз становился свидетелем, как девушки создавали „свой" образ „идеального мужчины" в отношении физиономии и одежды. На занятиях это создает дополнительный
Работа самодеятельного художника Карандаш на рисовальной бумаге, 29,7 x 42 см
293
Усиление индивидуальности лица
Индивидуальные особенности лица даются в сочетании с его частичными формами. Точными измерениями и сравнением частичных форм друг с другом и с целым изучаются характерные очертания форм.
294 (стр. 229 слева)
Разработка склада лица при портретировании

Портретирование в красках с ограниченными изобразительными целями служит пробуждению интереса и оживлению занятий во время изучения пропорций головы. В данном случае склад лица подчеркивается главным образом плоскостным изображением.
Работа самодеятельного художника, Масляные краски на картоне
228
стимул для экспериментирования с типовыми изображениями. Наиболее удачные и законченные работы наклеиваются на картон.
6.5.2.3.
Кубические схематические формы головы
как переход к телесному, объемному изображению
После достижения дидактически ограниченной цели, состоящей в изучении плоскостных пропорций, необходимо сделать следующий шаг в сторону изображения телесности, что вызывает дальнейшие трудности. Они непосредственно связаны с самой телесностью и опосредственно - с организацией пространства. Теперь мы должны непосредственно видеть соотношения как трехмерные объемы. Это особенно
трудно сделать в отношении головы в связи с ее комплексной конфигурацией больших, малых и мельчайших масс, которые к тому же в их формообразовании невозможно свести к общему знаменателю. Значительную роль играет и пространство, поскольку голова как предмет имеет разные ракурсы, вытекающие из позиции наблюдателя и положения тела в пространстве. Необходимы пространственная ориентация и включение тела в пространство. Следует разобраться как в телесности, так и организации пространства. Историческая дидактика искусства, как мы видели в разделе 6.2., дает указания для создания простых эскизов, которые можно использовать и сегодня. Можно последовать совету Гере и нанести на яйцевидную форму пропорции от корней волос до лба, носа, рта в качестве параллелей и под прямым углом от тупого до острого конца яйца наметить среднюю ось лица как меридиан. То же самое можно проделать и с телом формы спичечного коробка. При нанесении различных ракурсов нельзя обойтись без нанесения креста координат из вертикальной и горизонтальной линии, чтобы с его помощью контролировать отклонение тела от обоих основных направлений путем сравнения возникающих при этом углов. Хотелось бы также посоветовать рисовать скрытые части „параллелей" и „оси меридиана", потому что это воспитывает последовательное „объемное мышление".
рис. 297
295
Аппликации с плоскостным образованием типов
В физиономические силуэты лица вставлялись части лица, определяющие его пропорции.
Работа учащейся художественного техникума по специальности гримера
Разрезанная бытовая бумага,
29,7 x 42 см
296
Плоскостные эскизы пропорций индивидуально-физиономического склада лица
Немногими красками и тонами предпринимается первая попытка нарисовать портрет.
Работа самодеятельной художницы, гуашь на рисовальной бумаге,
29,7 x 42 см
229
15-1233
6.5.2.4.
Усиление телесности с помощью ограниченного тонирования
Приобретенные навыки пригодятся нам впоследствии. Путем постепенной дифференциации естественных данностей мы готовимся к рисованию эскизов с натуры.

Предыдущее упражнение продолжается теперь перед моделью. Попытаемся свести голову к простейшим формам. Все, что в объекте имеет плоскости, должно быть распознано как отчетливо выраженная форма.
Это необходимо в интересах стабильности форм, особенно тогда, когда в процессе работы над объектом нам потребуется вводить укорачивания или при изображении головы или портера в красках, когда определенная краска привязана к определенной форме.
По обоим соображениям и, прежде всего, для усиления телесности мы рекомендуем применять в данном случае только три оттенка краски, включая и основную фигуру, оттенки, имеющие между светлым. и темным тоном только одну промежуточную ступень. Кроме вышеназванных причин для сокращения количества тонов есть еще одна. Если начинающему художнику позволить пользоваться множеством оттенков, которые мало отличаются друг от друга, то возникает опасность размыва формы. При немногих оттенках приходится обращать большее внимание на конфигурацию больших форм, потому что мы тогда вынуждены относить промежуточные оттенки к главному тону. Таким образом, наше видение изображения будет абстрагирующим, что позволит нам яснее проработать самое важное из
формы. Сокращение числа оттенков скажется потом положительно на силе цвета.
Последующие два упражнения исходят из одних и тех же воспитательных и учебных установок, однако расширяют их, создавая плавные переходы от тела к пространству. На примере женской головы показано значение введения психического аспекта. Выражение раздумья подчеркивается тем, что общее положение фигуры покоится на размытом темном фоне, а белизна характеризует только лицо. Изобразительная экспрессия усиливается концентрацией.
рис. 299, 300, 301
297
Кубические схематические формы головы
Они служат принципиальному выяснению телесности и соотношений ракурсов. Это старое дидактическое средство хорошо зарекомендовало себя на практике.
Работа самодеятельного художника, карандаш на рисовальной бумаге, 29,7 x 42 см
298
Моделирование индивидуальности на основе точного определения пропорций
Построение профиля на основе определенных пропорций требует постоянного сравнивания признаков, определяющих индивидуальность, таких как положение уха по отношению к носу, основания носа к подбородку, угла рта к крыльям носа. Эти соотношения отмечаются тонкими линиями и являются хорошим средством для самоконтроля при рисовании.
299
Усиление телесности ограниченной тональностью
Эскиз головы построен в кубических схематических формах. Сокращение оттенков тона обеспечивает четкое выделение основных направлений плоскостей и форм, чем облегчается применение красок в последующих работах.
Работа самодеятельного художника Сангина на рисовальной бумаге, 29,7 x 42 см
230
6.5.3.
Советы по равитию воображения
Мы принципиально выступаем за широкую шкалу в выработке умений и навыков, в том числе и при изображении головы. В той же степени, в которой надо воспитывать в себе дисциплину формы при изображении модели, следует развивать и образное мышление, фантазию и выдумку. Только тогда можно показать, что ты что-то понял в ходе строгого изучения объекта, а также в какой степени ты достиг определенной независимости от непосредственной

данности. „Воображение есть возвышение над приобретенным опытом, преобразование имеющейся данности и на этой основе создание новых картин, являющихся одновременно продуктами творческой деятельности человека и образцами для него*1 (52).
В основе преобразования данности, преодоления конкретности предмета и „создания определенной свободы в отношении того, что преобразуется** (Рубинштейн) должны лежать прочные знания.
По этой причине можно приступать к выполнению задач по преобразованию данности лишь после того, как будет накоплен определенный опыт. Неважно, когда произойдет переход к решению задач, развивающих воображение, во время ли прохождения систематического учебного курса или позже. Намного важнее то, что каждое изображение жизни и человека, которое набрасывает художник, - это творческий продукт его воображения. Это требует постоянной тренировки. „ .Опережение действительности*, более или менее полный отход от нее** (Рубинштейн) закономерен не только в сказ
ках, но и в изобразительной деятельного. Тогда возникает то, что профаны часто воспринимают как искажение действительности. Ведь наше восприятие обременено будничными привычками. „Воображение создает в наглядных картинах, похожих и одновременно непохожих для нашего восприятия, волшебный, живой, измененный и одновременно более настоящий мир, чем тот, который мы ежедневно восприни-маем“ (53). Это высказывание полностью относится и к портрету, поскольку воспринимаемое преобразуется и в нем. „Сущность этого преобразования состоит (для художника -прим. Г.Б.) в том, что ... он снимает наслоения случайного и поверхностного. Поэтому ее (действительности - Г.Б.) настоящий силуэт оказывается глубже и вернее. Продукт такой работы воображения дает часто более правильную,

более адекватную картину действительности, чем фотографическая репродукция непосредственной данно-сти“ (54).
Как можно стимулировать развитие воображения? Назовем лишь некоторые факторы. Повсюду, в семейном кругу, находясь среди друзей, во время работы и в общественной жизни мы сталкиваемся с людьми. Мы представляем себе их, их внешний облик и их характер. Мы вспоминаем, в какой ситуации мы наиболее полно уяснили себе основные черты их характера, схватили отличительные черты их лица. Мы пытаемся нарисовать их себе по памяти. Но это еще не сила воображения, это только тренировка памяти, одно из проявлений силы воображения. Мы хотим большего, то есть выработать творческое воображение, его надо прежде всего активировать.
Поэтому пойдем дальше, представим себе наиболее характерные черты определенных людей и утрируем их слегка в сторону каррикатуры или просто в стремлении подчеркнуть их наиболее характерные черты. Или мы поставим себя на место иллюстратора или художника-декоратора, которые вырывают для нас из общественной жизни фигуры наиболее характерных, приметных личностей или воссоздают представителей различных профессий с тем, чтобы мы могли поближе познакомиться с ними. Или же мы можем нарисовать гротесковые головы, которые встретились нам в каких-либо сказках и легендах (например, головы троллей из ,,Пер-Гюнта“).
Во всех случаях надо стремиться к законченности, а в тех случаях, где речь идет об определенных типах, - к высокой степени обобщенности.
рис. 303

Телесно-пространственный эскиз головы с преобладанием светлых тонов
Общее изображение просветлено. С помощью грифеля создана равномерно перекрещивающаяся структура, которая вносит свой вклад в единство манеры исполнения и восприятия. Переходы между объектной и основной фигурами сделаны без четко очерченных границ, что создает связь тела с пространством. Работа самодеятельного художника, карандаш на рисовальной бумаге,

29,7 x 42 см
301
Телесно-пространственный эскиз головы с преобладанием темных тонов
К задаче телесного изображения в простой форме присоединяется передача душевного настроя, которой благоприятствуют плавные переходы от объектной к основной фигуре.
Работа самодеятельного художника, бистр на желтой бумаге, 29,7 x 42 см
232
6.5.4.
Свободные наброски для выработки телесности
Результаты проделанных в разделах
6.4.1.3. и 6.5.2. подготовительных упражнений должны теперь сказаться в работе с моделью. Важно не растерять наши знания о внутреннем строении головы, опираться на них и в самых простых зарисовках, и в акварели. На голове всегда есть опорные точки, такие как выпуклости лба, основание носа, скула, подбородок, челюсти, между которыми находится мягкий „наполнитель".
рис. 302
6.5.4.1.
Исследования акцентов и перепадов плоскостей
По причинам, названным выше, изучение различных формообразующих акцентов и перепадов плоскостей весьма важно. Сюда относятся все замечания, высказанные по поводу следования за формой с помощью карандаша. Применение графической структуры следует за прохождением выпуклых плоскостей, образующих голову, которые чаще всего в опорных точках и в других изогнутостях дают повод к изменению направления линии или же во всяком случае ведут к ее отклонению. Точное определение места нахождения этих точек значительно облегчается изобразительными и скульптурными упражнениями по архитектонике черепа, проделанными раньше.
Накопленные во время этих упражнений знания следует использовать при создании структуры рисунка. Некоторые важные моменты должны определяться знанием скелета. Строение рисунка опирается на двустороннюю симметричность, то есть на срединную ось головы, от затылка через темя, основание носа, середину рта до середины подбородка. Ось симметрии устанавливается в ее главном направлении (интенсивность ее выпуклостей, наклонов, боковых искривлений). Далее следует ее пропорциональное деление по высоте с помощью горизонтальных осей, например, оси глаз (середина головы), основание волос, надбровные дуги, крылья носа, рот и подбородок, пространственное размещение и интенсивность выпуклости которых обеспечены визуальным наблюдением. После этих шагов, опре-
302
Изображения голов по памяти Тема изображения: Воспоминание
Особые характеристики людей, сделанные по памяти после встречи с ними, или зарисовки типов людей, возникших в фантазии, весьма развивают силу воображения.
Работа ученика 10-го класса
Карандаш на рисовальной бумаге,
42 x 59,4 см
233
деляющих весь ход работы, можно быть уверенным в принципиальной правильности подхода к изображению. Дальнейшая работа ведется по обе стороны от оси симметрии. Мы устанавливаем соотношение плоскостей отвернутой от нас части лица и повернутой к нам. Где и насколько измененным я найду какой-либо акцент одной стороны на другой стороне лица? Какие различия имеются в пространственно-ритмическом прохождении средней оси, насколько глубоко она врезается в лицо на переносице, насколько выдвигается вперед на спинке носа, как ниспадает к верхней губе, поднимается к ее краю, скрывается в разрезе губ и снова выпячивается вперед? Как сидит шар глаза с веками в глазнице, какие

пересечения плоскостей имеются здесь? Отдельное и частное возникает только из основательно
подготовленного целого. Если акценты и оси по высоте намечены и если для усиления объемного действия применена графическая структура, то надо продумать и изменения пространственных уровней с начала и до конца, чтобы можно было представить себе всю систему. Какие характерные основные перепады уровней имеются в рисунке, где они пересекаются, как я оформлю это пересечение, как я обеспечу отчетливость изменения направлений? Что получится, если промежуточные направления будут включены как изменение основных направлений? Как лучше всего обеспечить пространственный объем основных перепадов по сравнению с побочными перепадами? Эти вопросы лучше всего решить в предварительных набросках, чтобы в процессе работы не мучится от неизвестности, половинчатости и
непоследовательности созданной конструкции. На этом месте следует указать, что прослеживание перепадов уровней плоскостей с целью подчеркивания телесности не является единственной возможностью. Прилагаем поэтому рисунок,'' который имеет совсем другое графическое решение вопроса. Выработке пластичности в данном случае способствуют слабые перекрещивающиеся под прямым углом штриховые структуры, которые своими большими, широкими формами подчеркивают голову в три четверти оборота и сокращают богатый нюансами естественный перепад плоскостей до мину-мума. Это создает необходимость отчетливого видения формы и поверхностей, которое позже сыграет большую роль при применении несмешанных интенсивных красок.
рис. 300
303
Гротесковые головы
Подобные упражнения тренируют чувство формы в отношении „стилистического" единства изображения и способствуют снижению напряжения при работе с изобразительными средствами.
Работа студента художественного факультета,
перо с коричневой и черной тушью на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
304
Свободные эскизы головы для уяснения телесности
Работы основаны на знании архитектуры черепа.
Сначала фиксируются средние и горизонтальные оси в их пространственном положении. С ними связываются акценты, линии высот и перепады плоскостей.
Работа самодеятельного художника, карандаш на рисовальной бумаге,
29,7 х 42 см
234
6.5.4.2.
Исследование головы с целью выявления слоев глубины
То, что говорилось в разделе 5.4.1. в отношении исследования тела, можно повторить и применить и в отношении изучения головы. Поскольку, во-первых, перенесение внимания с тела на пространство и без того является положительным моментом, потому что таким образом устраняется опасность полного ослабления внимания и, во-вторых, малые и мельчайшие шаги в пространстве, вызванные комплексной конфигурацией головы, могут быть разработаны подробнее. В данном случае речь идет о тренировке остроты чувства пространства, которое должно проявиться в применении весьма ограниченных зон глубины. При прорисовке телесности, о которой шла речь в
прерис. 305
дыдущем разделе, появляется опасность упустить из виду, что именно то, что дает возможность телу расшириться, т.е. вытесняемое и загоняемое в глубь поверхностного рельефа пространство, не менее конкретно, чем само тело. Поэтому рекомендуется ис-следоивать эти обстоятельства отдельно.
б. 5.4.3.
Дифференциация метода исполнения на службе воплощения телесности

В стремлении передать статическое общее впечатление от головы мы вновь возвращаемся к теме разработки телесности. Было бы односторонним и догматическим передавать ее лишь с помощью перепада плоскостей и видеть в этом конечную цель. Много дорог ведут в Рим. Поэтому мы приведем пример изображения, который свидетельствует о других возможностях. На рисунке 307 учащийся совсем опустил графическую структуру, соответствующую форме. Телесность физиономического характера лица передана прежде всего тщательно используемыми перекрещиваниями плоскостей, легкими намеками выступающих из глубины костистых частей с помощью экономного использования весьма открытой вертикальной графической структуры. По сравнению с белизной грунта голова так сильно исчерчена карандашом, что эта штриховка выступает как структура и голова таким образом сильно выделяется из поверхности.

За этим изображением, созданным с помощью острого материала, следует портрет, написанный широким материалом. Он тесно примыкает к тем рис. 307, 306

упражнениям, которые были описаны в разделе 6.5.2.4. и содержит следующие важные пункты: во-первых, необходима выработка индивидуальных черт для достижения квази портретного сходства; во-вторых, выбор заниженного ракурса с тем, чтобы подчеркнуть высоту изображаемой личности и использовать ее для выражения содержания; в-третьих, уплотненность массы, подчеркивающей мужественность; в-четвертых, сокращение используемой тональности до трех ступеней (светлая тональность для основной фигуры, средняя и темная для объектной фигуры, использование белизны бумаги для немногих выступающих частей лица); в-пятых, объединение частичных форм и их дальнейшее членение (в особенности у глаза), чтобы избежать увлечения частностями; в-шестых, использование мела широкой рис. 306
гранью, однако без устранения структуры (работа с зернистостью сангины). Компактность массы и сокращение ступеней тональности вызваны внутренней необходимостью сжато выразить экспрессию модели. Слишком многие ступени тона разбавляют силу выразительности.

Таким образом, можно научиться воспринимать свой материал и графические приемы не как внешние аксессуары, а как средства изображения на службе взаимосвязей между содержанием и формой.

6.5.4.4.

Связи между телом и пространством

Изменение средств реализации никогда не должно быть актом случайности или произвола. Оно вызывается рис. 310, 312
или дидактической необходимостью, или же тем обстоятельством, что заранее выбранные средства не служат в полной мере выполнению учебной или воспитательной цели. Вот некоторые из таких случаев.

Намерение создать портрет ведет к необходимости приспособления к технике работы с красками и кистью, монохромных эскизов для подмалевки (смешанная техника) и обеспечению законченности с помощью предшествующих эскизов с различными ступенями тона (которые мы тоже ограничиваем, чтобы в будущем не забирать слишком много силы у краски). Прилагаемый изобразительный материал нужен не только для успешного решения будущих учебных заданий, но и для того, чтобы выработать в себе с помощью мягкого материала способность видеть большие формы и созда-рис. 308, 309

Исследование глубинных слоев головы

В дополнение к исследованию телесности рекомендуется проследить развитие тела в его глубинных слоях. Графическая структура в передних зонах пространства становится более плотной. Обратите внимание на нижние вспомогательные рисунки, с помощью которых рисовальщик проверял свой угол зрения с горизонтальной проекции, чтобы вывести пространственные точки одинаковой глубины.

Работа самодеятельного художника, карандаш на рисовальной бумаге, 29,7 х 42 см
236
ватъ телесно-пространственные связи. Шкала различий между светлым и темным в данном и во многих других случаях является не результатом разработки проблемы света и тени, а скорее иллюстрацией проблемы выражения связей между телом и пространством с помощью переходов без четко очерченных границ.
Весьма часто в художественно-педагогической практике наблюдается случай, когда ученик, работая острым материалом, увлекается передачей отдельных деталей. Этот случай встретился мне во время занятия с самодеятельными художниками, когда мы занимались поисками приемов выражения связи между телом и пространством. Учащиеся фиксировали всевозможные мелкие детали. И в них они завязли! Тогда я дал им самые растрепанные кисти, которыми они должны рис. 308
были передать на мокрой бумаге взаимосвязи между укрупненными формами в простых контрастах между светлым и темным при наличии переходов без точно очерченных границ. Кстати, это прекрасное предварительное упражнение для уяснения техники создания акварелей.
Только после этого „лечения" они нашли в себе мужество отказаться при работе с острым материалом от мелких деталей. Только тогда они стали сознательно рассматривать образ теневых частей как форму.
Напротив, в рисунке 311 сама светлая масса головы выступает как форма. Применение темной бумаги в качестве фона для белой гуаши и пера весьма привлекательна. Теневые стороны лица входят без твердо очерченных границ в темноту плоскости рисунка. Мы снова знакомимся с фоном как норне. 311
сителем пространства. Здесь изобразительными средствами удалось передать не только форму, но и душевный настрой, психологическую глубину. Большой, спрятанный в полумраке глаз, его затененность веком вызывают впечатление спокойного раздумья внутри наполненного покоем пространства, что и было задумано художником.
Все, что было сделано в предыдущих упражнениях, например, во время изучения пропорций, занятий по моделированию, изучению деталей имело задачей осветить статическое общее явление головы с возможно большего количества точек зрения вместе с выполнением отдельных воспитательных и учебных задач и создать прочный фундамент. Ведь шаги к большей свободе творчества, к развитию личного почерка, к творческой силе воображе-
306
Свободный эскиз головы
Работа подчеркивает более низкую точку зрения наблюдателя и монолитность массы головы, достигнутую немногими ступеняеми цвета.
Работа самодеятельного художника, сангина на бумаге, 42 х 59,4 см
307
Свободный набросок телесности головы уплотненной грифельной структурой
Острый грифельный материал создает многократными перекрещиваниями плоскостные широты, доминирует однако вертикальная шраффировка, которая и определяет цельность исполнения.
Работа самодеятельного художника, карандаш на бумаге, 42 х 59,4 см
237
ния и уплотнению материала - это последние шаги обучения. Мы не должны обманываться на тот счет, что при художественном отображении действительности „за подготовительной фазой следует творческая и, наконец, завершающая фаза" (55). Только зрелость позволяет правильно оценить накопленный материал и отобрать нужное. Как Холичер правильно заметил, иногда совсем неожиданно в фантазии художника возникает четко выраженный образ, и это мы называем вдохновением.
6.6.
Портреты, как результат синтеза выразительных средств

В рамках формирования художественных способностей, которые развиваются в различных кружках и школах уже в детском возрасте, исследование объекта с целью его восприятия является лишь одной из многих задач.
На первом плане стоит задача воспитания комплексной художественной формы выражения, воспитания способности художника образно воспринимать увиденное и пережитое и передавать его, следуя духу логики изображения, не впадая в простое перечисление отдельных деталей. Выработка комплексного художественнного мышления не должна прекращаться и тогда, когда художник уже включился в процесс народного творчества. Ху
дожник предъявляет ныне новые, более высокие требования к своей работе, относится к ней критически. Он хочет воздействовать на зрителя глубокой художественной убедительностью. Он знает, что основательное знакомство с подлинными и действительными качествами вещей и живых существ, и, прежде всего, человека, дает ему большие возможности для развития своих художественных способностей
С этой позиции надо рассматривать и многочисленные отдельные эскизы и наброски, о которых шла речь в данной книге. Читатель никогда не должен упускать из виду, что изучение материала не является самоцелью, оно проводится в интересах изобразительной деятельности. Поэтому необходимо еще раз указать, как важно свести все это множество отдельных рис. 313-
335
309
Свободный эскиз головы, демонстрирующий взаимосвязь тела и пространства
Работа широкой кистью помогает лучше схватить крупные формы и служит подготовке к будущему портретированию красками. Контрасты между светлым и темным смягчены, чтобы лучше связать отдельные детали.
Работа самодеятельного художника, кисть и зеленая гуашь на бумаге, 29,7 x 42 см
308
Свободный набросок головы в одностороннем освещении
Чтобы заставить учащихся быстро воспринимать большие взаимосвязанные формы, эта работа делалась грубой кистью из щетины. Открытость освещенной стороны без труда дополняется зрителем до полного образа. Это упражнение является хорошей подготовкой к работе с акварелью.
Работа самодеятельного художника, грубая кисть и разведенная краска на бумаге, 29,7 x 42 см
238
набросков и анализов в единое целое, синтезировать их.
Приведенные здесь портреты (некоторые из них в цвете) выполнены в руководимой мною много лет школе живописи и графики самодеятельного народного творчества и в позже образовавшемся на ее основе кружке живописи и графики. Они могут служить примером осуществления этой цели. Цвет сознательно использовался как художественное средство выражения; речь шла вовсе не о том, чтобы выбрать его в соответствии с характером модели в ее экспрессивной ценности. Цвет служил для интерпретации всей личности.
В вопросе проработки головы в ее физической организации и в ее физическом выражении звучит теперь новый момент, причем момент решающий, в котором весь труд и все усилия до
стигли в конце концов своей наивысшей точки: поиск облика нашего современника. Все изображенные здесь портреты написаны не со случайных моделей и не с натурщиков. Они являются результатом длительных встреч с людьми. Автопортреты - это документы о самом себе, портреты других - выражение любви, дружбы, уважения. Они свидетельствуют о том, что недостаточно зафиксировать и изобразить внешние черты какого-либо человека. Без искренних чувств к нему его можно только срисовать.
Создание портрета - это не упражнение для выработки нужных навыков. Для создания портрета необходимо, чтобы портретируемый вышел за рамки своих

физических проявлений, надо познакомиться с ним поближе и в процессе длительного общения, совместных с ним переживаний проникнуть в его ду шевный склад. Только тогда образ портретируемого встанет перед мысленным взором художника. Мы знали друг друга очень хорошо: по семье, общественной деятельности, работе, профессиональным занятиям, по общему счастью самовыражения. Отсюда, из коллективных действий, проистекает наше чувство воодушевления, доверия и силы, из них же мы черпали запас переживаний, который нужен был нам для художественного творчества. Для портретирования это было и остается основным требованием: мы использовали преимущества коллектива, который помогал нам находить в своем окружении, в лице наших сограждан характерные черты нашего общества и отображать их. Без этого основная позиция в отношениях между нами и моделью была бы расплывчатой. Нельзя требовать от станковой живописи пе-
310
Дитер Вуттге, самодеятельный художник Эскиз портрета молодого фехтовальщика Карандаш на бумаге, 29,7 х 42 см
311
Свободный набросок головы в одностороннем освещении
К задаче слияния тела с пространством присоединилась и передача душевного настроя.
Работа самодеятельного художника, тонкая кисть и белая гуашь на черной бумаге, 21 х 29,7 см
Этот эскиз - дополнительная задача в рамках многокрасочной композиции. В тонкой манере, без твердо очерченных контуров на нем изображены склад лица, волосы, телесность и пространственность.
239
редачи всех черт человека нашего общества. Сравнительно полное впечатление об этом может дать лишь сочетание всех искусств. Однако некоторые типичные черты можно различить в прилагаемых примерах работ самодеятельных художников: жизненную силу и оптимизм рабочего, сосредоточенную задумчивость ребенка, мечтательность и скромность в сочетании с умом, интеллигентность и обаяние девушек и женщин нашей страны и дружественных государств. Участие портретирующего в мыслях и чувствах своего партнера, внимательное отношение к его заботам, восхищение его упорством и смелостью, радость его счастью приводят к тому, что художник не ломает себе голову над выбором формы, во всяком случае это не должно бросаться в глаза. Все должно течь одним потоком, быть совершенно
естественным. И в этот поток интуитивно впадают все прежние поиски и старания. Руки должны быть свободны для творческого труда.
При взгляде на иллюстрации, помещенные в этом разделе, читатель заметит свободный характер размещения примеров, различие целей и манер исполнения. То, что в предыдущих разделах было строго классифицировано и последовательно расположено, здесь, казалось бы, теряет свой стройный характер. Это произошло намеренно. Читателю должно прежде всего броситься в глаза многообразие возможностей реализации различно поставленных задач различными средствами и методами. Автор хотел показать, что синтез полученных учебных навыков и художественного производственного опыта обеспечил наступление момента, когда надо реши
тельно вставать на самостоятельный путь. Синтезирование разнообразных навыков и умений в изобразительное целое нужно и можно производить только самому. Учитель уже больше не может помочь, он должен ограничиться советами.
Естественно, что к тем задачам, которые стояли на пути к совершенству и были направлены на получение определенных навыков и умений, присоединились теперь другие задачи, которые тем не менее опираются на знакомый пройденный материал. В связи с вопросом об оказании необходимой помощи возникает еще одно обстоятельство. В духе вышеназванных замечаний необходимо указать на то, что надо давать больший простор для проявления

личных пожеланий, интересов и склонностей. Этот большой простор и предоставляется работой над
312 '
Связь головы с пространством с помощью открытых мест в графической структуре
Теневые части сознательно рассматриваются как форма. Открытые места в графической структуре создают связь тела с пространством.
Работа самодеятельного художника, карандаш на бумаге, 29,7 х 42 см
313
Иоахим Краузе, самодеятельный художник
Эскиз к протрету Зигрид
Перо и тушь на бумаге, 42 х 59,4 см
Важнейшей задачей этого эскиза -связать руку с лицом и реализовать заключенное между ними пространство.
314
Дитер Вуттге, самодеятельный художник Эскиз к автопортрету
Карандаш на бумаге,
Большая работа, если она еще и крупноформатная, должна быть тщательно подготовлена точным выяснением содержания, строения картины, выбора позы, функционального выражения, придания формы рукам и голове и перекрещений.
240
портретами. Он тем более нужен, что мы во время портретирования выступаем не топографами человеческих голов и их индивидуальных особенностей.
В вопросах руководства процессом художественного познания и при выработке личных взглядов и воззрений у моих учеников я стремился играть роль катализатора, ускорителя процесса. Я хотел убыстрить этот процесс, окрылить его, поскольку он имеет столь большое значение для становления личности. Но ставить ученика в строгие рамки, навязывать ему свое мнение я не хотел.
Многообразие аспектов творческого выражения в иллюстрациях, приведенных в данном разделе, можно объяснить следующими соображениями. Потребность многих трудящихся творчески выразить себя пробивает себе
путь через богатство социалистических отношений, которые у каждого выражаются индивидуально. В данном случае не может идти речи ни о каких рамках и нивелировке, потому что радость творческого труда требует соответствующего простора. Портрет внимательно слушающей женщины, учащейся в вечерней школе, или смыш-ленного мальчика во время урока, путевые зарисовки во время поездки в братскую страну также важны, как и изображения, вызванные к жизни фантазией, воображением, сделанные по мотивам какого-либо поэтического переживания или какого-либо серьезного и сложного замысла, - все они способствуют развитию личности учащегося.
Различия во взглядах и в индивидуальном почерке должны выявиться именно в стремлении синтезировать при портре
тировании результаты приобретенных знаний. Ведь при синтезировании художник выявляет многие творческие способности, скрытые в его индивидуальности.
Мы открываем в портретировании, хотя и не только в нем, свои специфические способности, склонности, сильные стороны, которые надо максимально развивать. Именно поэтому все то общее, что было дано во время предыдущих упражнений следует постоянно перерабатывать в индивидуальное, приспосабливая к своим возможностям и интересам. Именно поэтому учение переходит постепенно в стадию развития отдельной личности, в стадию индивидуальных дискуссий и обсуждений.
Самодеятельный художник, в автопортрете которого еще заметны элементы школярского подхода, сумел все же рис. 316
241
поднять свой художественный уровень и усовершенствовать индивидуальную манеру, опираясь на свои способности графика. Об этом свидетельствует изображение юного молодого фехтовальщика, в котором он расширил границы

своего замысла. Те же качественные изменения заметны на автопортретах одной самодеятельной художницы в которых сделан шаг от внимания только к своей личности до расширения значимости рисунка путем осознания своей роли как матери семейства. Из этого становится ясным, как необходимо не только углубиться в богатство взаимоотношений каждого человека с его окружением, но и дать ему в руки набор изобразительных средств в узком и широком смысле слова. Художник должен добиться уверенности в выборе метода технического исполнения. Живопись масляными рис. 317
красками даст ему, например, возможность передать свежесть живого впечатления, доминирующую цветовую гамму, даст ему возможность работать и перепроверять до тех пор, пока внутреннее видение картины не совпадет с результатом труда.

Мы должны уметь взвешивать воздействие живописи маслом по сравнению с нежной, но более трудной акварелью, которая лучше передает лирические настроения. В той же мере это относится к умению правильно понимать язык серебристой структуры твердого карандаша для тонких черт портрета в отличие от определенных и точных штрихов, нанесенных пером или шариковой ручкой. Все эти средства влияют на характер изображения и передачи замысла художника и способствуют ослаблению или усилению художественного эффекта.

Можно вполне обоснованно сказать, что живопись маслом не может и не обязательно должна выражать все в одинаково сильной степени. Поэтому учащимся, начинающим художникам следует дать совет: если они захотят создать мысленные ассоциативные мотивы, находящие свое выражение в произвольных образах, то пусть лучше воспользуются для этого пером или карандашом. С их помощью им будет легче выразить свои представления, чем с помощью красок, ибо живопись красками нередко направлена на достижение живописных или декоративных эффектов.

Теперь следует познакомить читателя с дальнейшими компонентами изображения. Учащихся, прошедших все предварительные ступени на пути к созданию портретов, следует теперь четко ориентировать на создание це-

постного изображения. Все эти предварительные ступени имели характер учебных заданий, и теперь надо вновь довести до сознания некогда далекую цель, а именно, изображение в целом. Чтобы создать определенный порядок на плоскости изображения, надо воспользоваться сравнительно легко доступным упорядочивающим элементом в виде соотношения значений объектной и основной фигуры. Можно легко увидеть, где в рисунках сознательно используется это соотношение значимости в художественно-изобразительных целях. Доминирование объектной фигуры, ее перевес по отношению к остальной плоскости придает изображаемой личности внутренний вес, который с помощью направленного использования положения рук еще усиливается. Их присутствие по соседству с лицом, их по
ложение и жесты подчеркивают характерные особенности личности и ее внутреннее состояние. Едва заметная мимика лица и ее общность с рукой составляют важную часть экспрессии рисунка.

Таким образом, приведенные примеры результатов нашего труда показывают, что после постепенного усвоения основ живописи можно успешно перейти к плодотворной творческой деятельности. Эти примеры придают нам мужества браться за отображение „явлений внешнего и внутреннего мира людей11 (Курт Хагер), успешное выполнение которого принесет и нам, и другим людям радость.

6.7. Индивидуализация и обобщение как основы типизации изображения человека

Необходимо предъявлять еще более высокие требования к уже достигнутому на практике.

Стремление руководителя и его коллектива создать синтез, свести вместе и объединить все те отдельные пройденные этапы, начиная с наставлений, набросков, эскизов и упражнений, сделанных с целью найти наилучший

вариант реализации замысла, не могут привести автоматически к художественному изображению человека. Всегда существует опасность прийти к ложному выводу о том, что объективно правильное и „мастерски сделанное'* изображение внешней оболочки человека и есть готовый „портрет чело-рис. 313-335
315
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Автопортрет (1975)
Литография пером, 13 х 16,5 см
Работа выходит уже за рамки автопортрета, включив в себя легкие наброски лиц своих близких. Внизу по горизонтали изображение ограничено положенной на стол рисующей рукой, что подчеркивает среднюю вертикальную ось, выражающую прямую самоуверенную осанку. Впечатление от нее несколько смягчается критически-испытующим вопрошающим взглядом.
316
Иоахим Тромплер, самодеятельный художник
Автопортрет
Литография пером, 12,2 х 16,5 см
Тяжелый физический труд и обдумывание сложных рабочих процессов отражаются в молодом, но уже зрелом лице котельного мастера.
243
века". Точная передача физических данных портретируемого еще не дает представления о его внутренней сущности. Потому что умелое фиксирование отдельных черт лица напоминает работу дирижера, который, прекрасно зная партитуру, совершенно точно дает вступление каждого инструмента, но этим не добивается желаемого эффекта, желаемого звучания оркестра.
Слово „звучание" характеризует здесь стремление творца затронуть, говоря поэтическим языком, сердца слушателей.
И самодеятельный художник стремится найти это „звучание", набрасывая на материально представленное легкий поэтический покров. Это наиболее трудная часть изобразительной деятельности.
В данном случае два обстоятельства
помогают нам: у художника есть свобода партийности по отношению к общественному прогрессу, которая выражается уже в выборе личности для портретирования. И далее: человеческая внутренняя сущность выявляется во взаимосвязи и взаимообусловленности с естественным природным и человеческим окружением.
Переживания нигде не оставляют таких глубоких следов, как на лице. Индивидуальность концентрируется именно здесь, потому что здесь размещаются самые чувствительные органы, связывающие человека с окружающей средой.
Тем самым перед нами выдвигается дальнейшая задача попытаться подчеркнуть в ходе творческого процесса те моменты, которые помогают формированию художественного образа человека.
Потребность в „звучании", о котором была речь выше, проистекает из неоднозначного отношения художника к своей модели. Его субъективное мнение, его личные оценки, его индивидуальное видение мира никогда, и тем более в рамках социалистического искусства, не позволяет ему удовлетворяться ролью посредника между моделью и зрителем. В визуальный процесс познания модели властно вторгаются этические, общественные и идейно-политические оценки, являющиеся частью его видения мира. Его модель для него нечто большее, чем какой-бы то ни было индивидуум. Именно благодаря тому, что художник располагает свободой партийности и свободой видения в этом смысле, он ищет в своей модели те корни и зародыши, из которых вырастает образ человека его времени, именно поэтому он схватывает и пони-
317
Иоахим Тромплер, самодеятельный художник,
Портрет молодого фехтовальщика Литография пером, 44 х 31 см

Из общих впечатлений и длительного близкого общения с юным спортсменом во время отдыха и боя созрело художественное представление, которое, перешагивая чисто портретные черты, схватывает и внутренний мир изображаемого, стараясь достичь высокой степени обобщения главного.
244
318 (справа)
Леандер Штайнфельдер, самодеятельный художник
Эскиз Моники Грешель 1969
Масло на пластине из твердого волокна, 22 х 29 см
Свежий и живой рисунок красками (алла прима) - результат уверенного владения формой, что облегчает концентрацию внимания на портретном сходстве и на интерпретации цвета.
319
Ян Баммес, ученик 10-го класса Молодой человек в красной одежде Акварель, 32 х 21,5 см
Работа с моделью - это лишь одна из сторон художественной деятельности. Никогда не надо отказываться от плодов воображения и фантазии, чтобы лучше передать скрытые в глубине сопровождающиеся цветным восприятием чувства, не связанные непосредственно с определенной моделью.
320
Иоахим Краузе, самодеятельный художник
Студентка (1970)
Акварель, 48 X 35,5 см
Стройные молодые формы и акварельная техника позволяют сделать темные задумчивые глаза той точкой, на которой концентрируется внимание зрителя.
245
321
Моника Грешель, самодеятельный художник
Автопортрет (1970)
Масло на холсте, 55 х 45 см
Автопортрет был намечен немногими быстрыми мазками, чтобы выяснить важнейшие вопросы пропорций и расположения фигуры в пространстве. Затем последовала более свободная разработка красками.
322
Моника Грешель, самодеятельный художник
Рабочий завода „Саксенверк“ (1969) Масло на пластине из твердого волокна, 32 х 33 см
Округлый овал лица, легкая улыбка и сочные краски подчеркивают живой характер портретируемого
323
Дитер Вуттге, самодеятельный художник Моя жена (1969)
Масло на пластине из твердого волокна, 52 х 42 см
Портрет - это, как известно, не только сумма и синтез всех выработанных навыков передачи физических явлений, а еще и зеркало вскрытого душевного выражения.
324 (стр. 247 внизу слева)
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Автопортрет
Масло на пластине из твердого волокна,
44 х 36 см
Отличительная черта многих женщин, в том числе и автора портрета, - скромность в оценке своих качеств, хотя эту оценку можно найти в оправданной самоуверенности осанки и в еле заметной улыбке.
246
325
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Моя дочь Ирене
Масло на пластине из твердого волокна, 35 х 35 см

Мечтательное настроение девочки, жест внутреннего сосредоточения выраженный неопределенным движением, объединяют в картине длительность и мимолетность.
326
Ян Баммес, практикант
Молодой человек в по-осеннему украшенной шляпе (1973) Смешанная техника на грунтованной бумаге, 30 х 30 см
Фантазия и автопортретные моменты сплелись здесь в поэтическое единство. В фигурном изображении необходимо поддерживать именно эту сторону поэтической фантазии молодежи.
(к рис. 327)
Силу воображения художник может оттачивать и на персонажах классической литературы, которые в своей правдивости и убедительности стоят перед внутренним взором как мастера, так и начинающего.
327
Ян Баммес, практикант
Эскиз к роману Т. Фонтане „Эффи Брист“. Отец Брист (1973)
Вощеные карандаши на пластине из твердого волокна,
26 х 32 см
247
328
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Мой ученик Андрей
Масло, 44 х 35,7 см
Живой портрет ребенка, построенный на красно-зеленых контрастах; внимание художника сконцентрировано на внутренней собранности ребенка и на его рвении быстро решить поставленную задачу.
329
Гюнтер Шрейбер, самодеятельный художник
Мартина (1969)
Масло на пластине из твердого волокна, 40 х 54 см
В полнофигурном изображении должны синтезироватьзя все проблемы, над которыми велась работа, начиная с вопросов выбора формата и кончая порядком расположения деталей.
330
Дитер Вуттге, самодеятельный художник Вьетнамская девушка (1975) Перо и тушь, 42 х 59,4 см
Последовательное моделирование округлых поверхностей головы с ее выпуклым лбом как основной массой, с мягко выделяющимися скулами, полной формой подбородка, складок над глазами и губ стоит в тесной взаимосвязи с точным определением и разработкой пространств, возикших из столкновения выпуклых форм. Создана картина спокойной овальной законченности, которая еще усиливается контрастными компонентами - маленькими, острыми формообразующими фрагментами фона.
248
мает те знаки и признаки, которые характеризуют в общем духовное и психическое состояние модели, соотнесенность ее духа с действительностью. Для него они обозначают нечто большее чем реактивные психические спонтанные признаки.
Интерес к внутреннему состоянию модели приобретает вес там, где он „является результатом духовного процесса проникновения в специфическую, социальную и индивидуальнохарактерную сущность изображаемого" (56). В этой связи следует указать на наиболее типичные творения Леонардо да Винчи и Рембрандта, в частности, на их эскизы и наброски Джоконды к „Моне Лизе" и Хендрикье Штоффельс к „Вирсавии".
Для эстетического восприятия все равно, покоится ли на нас взгляд, как взгляд Джоконды с ее загадочной рис. 336, 337
улыбкой, или же он опущен вниз, как у Вирсавии, изображенной в профиль. Тут приобретает большее значение другое, то, что с персонажами портретов

нас, зрителей, связывают тесные духовные узы, и делают их, даже если они изображены в профиль, нашими собеседниками. Мы чувствуем, что встречаемся с изображаемыми в их „звездный час", одновременно являющимся звездным часом их общества.
Прекрасная женщина Мона Лиза, предположительно супруга флорентийского купца Франческо дель Джоконда, была написана, когда ей было около 24 лет и она впервые позировала Леонардо да Винчи.
Изображение конкретной женщины со всеми ее индивидуальными чертами, прелестями и слабостями переросло рамки простой фиксации черт рис. 336
модели в картине, отобразившей представления и взгляды художника и его времени. Как будто изображена просто женщина, но по сути это символическое изображение человека в его единстве личного, индивидуального душевного склада, его природной формы с идеалом высококультурной женщины-аристократки, представительницы господствующего класса в период итальянского Ренессанса.
Рембрандт в своей „Вирсавии" показывает, насколько полно черты лица и его общее выражение могут передавать движения души.
Согласно библейской легенде, Вирсавия, супруга Урии, получает письмо от царя Давида, который хочет сделать ее своей любовницей и поэтому посылает ее мужа на смерть, приказав ему идти на передний край битвы. Рембрандт, однако, показывает здесь женщину не рис. 337

1A_ 1014
библейского, а своего времени. Она живет в уединении и страдает, переживая личный внутренний конфликт между долгом сохранить супружескую верность и желанием покоиться в объятиях властителя. Эта душевная борьба женщины, изображенной в интимной обстановке, может приобрести значение только в том мире и может проявиться только там, где в условиях буржуазно-демократического общества, освободившегося от абсолютистского испанского владычества, сознание личной конфликтной ситуации впервые получило право на существование. Это и произошло в северных провинциях Нидерландов.
Это именно то, что мы хотели бы подчеркнуть обоими примерами. Для зрителя не безразлично то, как индивидуальность и характер модели, которую художник сознательно выбирает, дает
ему импульс, толчок для „интересных*1 находок, акцентов изображения, как художник воспринимает то или иное движение, жест модели и как выражает ее духовную жизнь. Только ассоциации художника, только критический отбор, оценка и характеристика, сгущение, концентрация, ослабление и усиление накопленного опыта и пережитого им создают базу для нашего диалога с изображением, открывают нам дверь для знакомства с шедевром. Подо всем этим мы подразумеваем процесс и результат индивидуализации и обобщения, т.е. типизацию. У нас остались еще невыясненными вопросы типизации, связанные с решением о выборе фрагмента картины (см. раздел 7.2.).
331
Дитер Вуттге, самодеятельный художник Москвичка (1972)
Рисунок пером, 42 х 31,5 см
Симпатия, человеческая теплота и дружба при встрече являются непременными предпосылками для того, чтобы впитать в себя богатства окружающего мира, чтобы человек узнал в себе человека.
332
Дитер Вуттге, самодеятельный художник Анюшка, девочка из Ленинграда (1972) Рисунок пером, 42 х 31 см
Ни одна „фотография на пямять“ не может сравниться с впечатлениями, зафиксированными рукой художника. Такие стенограммоподобные наброски отражают личное отношение к людям, с которыми всегда хочется встретиться.

333 (вверху)
Элизабет Леман, самодеятельный художник

Эскиз профиля задумавшегося молодого мужчины шариковая ручка, прибл. 21 x 15 см
Рисовальщику необходимо постоянно делать заметки, черпая материал из повседневной жизни, чтобы пополнить сокровищницу репертуара своей формы. Прелесть наброска, который вырывает из потока повседневности наиболее интересные ее моменты, заключена в выражении энергичной ступенчатости, созданной сочетанием хорошо прорисованного профиля с поддерживающей его рукой. Именно в этой „неосознанной" собирательной деятельности раскрывается, насколько уверенно рисовальщик овладел способностью наблюдения и навыками изображения.
334 (вверху справа)
Элизабет Леман, самодеятельный художник
Эскиз профиля молодого человека Фибриновый карандаш, прибл. 21x15 см
Ценность подобных набросков состоит в том, что, несмотря на различие структур, например, волос и одежды, весь рисунок пронизывает единый, непринужденный, законченный „стиль повествования".
335
Иоахим Краузе, самодеятельный художник
Иллюстрация к роману „Войцек" (1972) Рисунок пером, 45 x 31,5 см
На основании образов художественной литературы могут возникнуть изображения, являющиеся самостоятельными художественными произведениями, в которых заложена личная идея художника в выбранной им форме.
251
6.8.
Изображение в портрете выражения внутренней духовности
336
Леонардо да Винчи, 1452-1519
Эскиз к Джоконде
Черный мел
Музей Конде
Тонкое восприятие Леонардо движений человеческой души в модели натолкнуло его на мысль рисовать женщину под звуки музыки с тем, чтобы стать свидетелем пробуждения ее внутренней сущности в определенный, а не в случайный момент. Только таким образом могла появиться загадочная, вышедшая из глубины души улыбка.
рис. 419, 393
252
337
Рембрандт Гармене ван Рейн, 1606-1669 Вирсавия (1654)
Масло на холсте, 142 x 142 см
Париж, Лувр
Во всей истории изображения обнаженного тела здесь с наибольшей силой выражено единство внутренних чувств женщины и ее тела. Никто кроме Рембрандта не смог так передать трагизм, состоящий в том, что Вирсавия уже мнит себя в объятиях царя Давида, одновременно зная, что он послал ее супруга на смерть, чтобы обладать ею.
253
338
Ян Ван-Эйк, около 1390-1441
Портрет кардинала Николо Альбергати Серебряный карандаш, 21,4 x 18 см
Дрезден, Государственный художественный фонд,
кабинет медных гравюр
Голова папского легата, нарисованная творцом Гентского алтаря, свидетельствует о том, что с созданием величественного творения в Генте, полного реалистической силы, буржуазная нидерландская живопись преодолела на севере средневековье. Богатство нюансов индивидуализации выступает из коротких открытых параллельных штрихов, сделанных серебряным карандашом, выделяя мощный объем головы, головы человека с высоким лбом, грубым

мощным носом и выступающими скулами, твердым подбородком и маленькими плоско лежащими глазами. Тонко переданные переходы от лба к волосам и оттуда к пространству контрастируют с твердостью подбородка, что создает впечатление сочетания ума и мягкости с решительностью и энергией, определяя выражение всего лица.
254
339 Микеланджело, 1475-1564 Эскиз головы мужчины Сангина, 35,5 х 27 см Флоренция, Каза Буонаротти
Эскиз для люнета с изображением Оссии на потолке Сикстинской часовни между Эритрейской сивиллой и пророком Эзикилем, около 1511-12 гг.
В обнаженных натурах Микеланджело мы видим мало харктерных особенностей; кажется его мало интересовала индивидуализация портрета. Степень обобщения у него заходит так далеко, что (как в данном примере) нет полной уверенности, идет ли речь о мужской или женской голове, настолько в ней переплетаются мягкость и строгость, грация и твердость. Впечатление такое, будто дух Микеланджело стоял не только выше индивидуальности личности, но и выше типичности полов. Очевидно это связано с целями набросков. Ведь нередко в больших монументальных работах индивидуализация не так важна. Да и сам сюжет требует иногда более высокой степени обобщения.
340
Джованни Антонио Больтрафо, 1467-1516
Эскизы головы женщины и ребенка Металлический карандаш, бистровая кисть, серая бумага
Чатсворт
Тема матери и ребенка в своей почти вневременной значимости ограничивает в силу необходимости индивидуальные случайности. Больтрафо был самым талантливым учеником Леонардо. Повсеместно наблюдаемое у него стремление к передаче характерных черт отступает в данном случае на задний план перед красотой и величием, если мы эти качества не относим к типичным для тогдашнего представления о женственности. Наше внимание мы обращаем, прежде всего, на чрезвычайно тонкое графическое исполнение, в особенности, на пластику благородного лица, окружение глаз, телесность больших красиво выгнутых век. и худощавость щек.
255
341
Н. И. Альтман, 1889-1970 Портрет моряка Р. Г. Дрампьяна (1920)
Для советского искусства 20-х годов, как и для искусства многих стран Европы, был характерен поиск возможностей повышения экспрессии за счет использования впечатлений, которые это искусство находило во всех вещах, не в последнюю очередь и в индивидуальной человеческой голове. Приветствовался каждый акцент формы, каждое столкновение плоскостей, которые отграничивали тело от пространства и создавали грани и углы. Альтман создал
голову с такой же точностью, как отшлифованный кристалл призматической формы, не растеряв при этом ощущения человеческой теплоты.
256
342
Кете Кольвиц, 1867-1945 Автопортрет (1924) Литография, 28,5 х 22,5 см
В своих неизмеримых страданиях Кете Кольвиц чувствовала себя единой со всеми матерями, чьи дети пали на фронтах развязанной империализмом войны. Непроизвольно она идентифицировала свои собственные выразительные физиономические черты с лицами многочисленных работниц, с которыми она вместе страдала. Таким образом, она создала суровое, аскетическое и в то же время глубоко человечное лицо рабочего класса своего времени, характеризуемое несломленной волей, пластической решимостью и величием каждой отдельной формы, законченностью языка форм физиономии тела и лица, решительно сжатым ртом, ввалившимися щеками и глубоко сидящими, по материнski теплыми глазами. Это изображение следует понимать не как

портрет, а как тип лица, пронизанного внутренним величием, как монументальную форму, такую же монументальную, как все ее изображения рабочих.
343
Эва Шульце-Кнабе, 1907-1976 Портрет Вешепауля (1934) Уголь
Портрет этого борца против фишистского варварства, нарисованный художницей в концлагере, выглядит как высеченный из гранита. В нем нет ни одного лишнего штриха. Все в нем - твердая, неумолимая сила, такая же несгибаемая, как воля сохранить идеалы в нечеловеческих условиях. Определнность, с которой преломляются плоскости и делают голову как бы выточенной стальным резцом, является основой для осмысления экспрессивной архитектоники формы. От того времени до нас дошло немного портретов борцов рабочего класса, которые по силе выразительности могли бы сравниться с этим творением.
257
344
Готфрид Баммес,’ 1920
Голова девушки в трех ракурсах (1972) Карандаш на белой бумаге, 29 х 35 см
В набросках головы девушки видны три направления работы: использование тончайших пересечений для выражения телесности скупыми средствами, отображение лирического настроения при смене ракурса и положения головы и все более сильная проработка характерных черт склада лица (например, в подчеркивании подбородка) при повороте головы все более влево и вверх.
345
Герхард Кеттнер, 1928
Портрет Кристины Штефан-Брош (1964) Карандаш
Шверин, Государственный музей
Нигде в портрете молодой женщины штрих не остается чистой линией. Контур все время превращается в серебристый тон узкой или плоскостной ширины, иногда пропадая вовсе, чтобы не замкнуть ассиметрично подчеркнутый овал лица как раму и не придать ему жесткости. Сохраняется и воздушность спокойного облика, созданного в чистых бархатных тонах. Но воздушность не создает здесь рассеивания и размягченности. Более темная структура волос с обеих сторон придает портрету законченность; определенность форм повторяется в изображении рта, носа и особенно глаз, несмотря на то, что их взгляд обращен внутрь. Их доминирующая темнота превращает лучистость белизны в поэзию.
258
259
346
Ганс Тео Рихтер, 1902-1969
Голова девушки в легком повороте
(1965)
Мел, перо, кисть с лавировкой,
41,8 х 30 см
Хотя художник создавал головку юной девушки в годы своей болезни, мы не чувствуем ни печали, ни отчаяния. Пластическая округлость объема, уверенно сформулированные детали позволяют и на основании данного рисунка сделать вывод о мастерстве художника. Сколько земной жизненной силы, очаровательной грации и легкости при самом минимальном использовании средств и форм, какая внутренняя полнота и насыщенность рисунка!
260
347
Арнд Шультхайс, 1930
Портрет д-ра Д. Крамера (1973) Серебряный карандаш, 41 х 38 см Лейпциг, Музей изобразительных искусств

Эта работа находится в полном противоречии с предыдущим изображением. Здесь все состоит из резких угловатых форм. Костистая основа головы - определяющая особенность на изборожденной поверхности. Она понадобилась художнику, чтобы показать характерные особенности личности.
348
Эрхард Гросман, 1936
Повариха (1971)
Графит, 57 x 44,4 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Художник создает пластически законченную голову, следуя ее овальной форме повторяющимися штриховыми структурами. В физиономический склад округлого лица осторожно вставлены отдельные частичные формы, чтобы не нарушить общего впечатления.
261
349
Пабло Пикассо, 1881-1973
Плачущая женщина (1937)
Масло, 60 x 48,9 см
Лондон, миссис Ли Пенроуз
Пикассо выразил боль женщины, прежде всего, расчленением и калейдоскопированием фрагментов лица. Это выглядит тем более хаотично, что шляпа и волосы сохранили свою форму. Художник использует и разрезанный лоб, чтобы поднять брови над предполагаемой переносицей и встроить между ними элементы формы в виде складок.
262
7.
О выразительности образа человека
7.1.
Соотношение между объективными и эстетическими факторами выразительности
Только в случайных замечаниях упоминается о таком средстве выразительности и изобразительности как цвет. Делакруа сказал о нем: „Цвет это ничто, если он не соответствует теме изображения и если он не повышает воздействия картины до идеала". (57)
С этим высказыванием в несколько измененном виде согласится каждый художник, выражающий себя в красках: жесты, экспрессия - это ничто, если они не поддержаны краской, которая имеет свою специфическую форму выражения как основной тон, в котором эта картина звучит. Она не просто сопровождающая музыка. В тот самый момент, когда глаза наблюдателя восприняли ее, происходит внутреннее потрясение, которое так завораживает нас в автопортрете Рембрандта, в „Инквизиторе" Эль Греко и не только в них! Цвет в картине пробуждает готовность души к восприятию, нашу настроенность на близкое знакомство с произведением.
Если бы человек не попадал под власть цвета, то художественное отображение действительности исчерпало бы себя в графике, и мир мог бы остаться отображенным без красок.
Таким образом, цвету принадлежит важная функция привлечь нас к картине, приблизить нас с определенным душевным настроем к изображению человека и проникнуть в него, влезть в него как в свою вторую кожу.
Мы должны согласиться с тем, что у красок есть эта способность, которой у изображения самого по себе нет.
рис. 419, 393
350
Голова Возничего из Дельф (ок. 470 г. до н. э.)
Бронза, высота 180 см
Дельф, Музей
Изображение человека в древнегреческом искусстве отличалось строгостью взгляда, в связи с применением геометрических данных при построении фигуры. Однако в VI веке до н. э. этот идеал аристократии начал блекнуть и сменился новым, с более гуманистическими взглядами. Лицо человека

округляется, теряет свою неподвижность, появляется намек на улыбку. Мужественность и красота этого воинствующего времени стали идеалом всех граждан.
263
Если мы признаем за цветом большую силу воздействия, то при этом не надо забывать, что эта сила воздействия носит весьма общий характер. Желтый цвет сам по себе настраивает нас на радостный тон, но с помощью одной только этой силы мы не в состоянии передать в художественном произведении того, что ассоциативно связывает изображаемую личность с людьми и предметами и, прежде всего, непосредственно со зрителем. Наши представления о человеке тесно связаны с его жестами и мимикой. То, как подают себя люди на картине, их поза, жесты и движение, выразительность лица - все это знакомит нас с ними, делает их близкими нам. Мы воспринимаем, как сказал Гегель, „за всем этим еще и внутреннюю сущность, значение, которое одухотворяет внешнее явление".
С помощью конфигурации элементов выразительности и интенсивности их функционирования в картине художник завязывает диалог с тем, кто рассматривает ее.
Каков бы ни был характер изобразительных явлений, взятых в произведении в качестве объективной стороны выразительности, он не имеет еще никакой эстетической ценности. Однако в тот момент, когда объективные явления связываются нами с духовным содержанием, взволнованностью, весельем, упрямством, шаловливостью, снисходительностью, печалью, гордостью, в тот момент, когда мы приводим внутреннюю сущность человека в полное соответствие с наблюдаемой формой ее проявления, мы воспринимаем и то, и другое (то есть внутреннее во внешнем и внешнее из внутреннего) как прекрасное.
Тогда наступает звездный час художника, когда на передний план выступает его симпатия к модели, восхищение ею. Каган отмечает, что это происходит не как „логическая операция" или мысленная оценка. „Установление этой взаимосвязи происходит для человека ‚интуитивно' в тот момент, когда он наталкивается на предмет и рассматривает его". (58)
Это обстоятельство может быть причиной того, почему художник обычно не проявляет большого стремления вникать в сложные хитросплетения учения о выразительности.
Вне всякого сомнения владение приемами воплощения мимического выражения играет большую роль. Однако я полагаю, что в связи с вышеизложенным это не является главным. Можно назвать ряд причин, которые имеют именно эстетическую природу.
351
Оплакивание Христа, деталь
Русская фреска
Произведения искусства средневековья обладали как в живописи, так и в скульптуре удивительным богатством оттенков выражений человеческого лица. Лицо божественного существа, которое должно было пережить в человеческом обличье глубины земных страданий, изображалось художниками с подлинным вдохновением. Особенно замечательно то, что выражение боли в плоскостных монументальных картинах не было изолированной имитацией природы, а составной частью общестилистической художественной концепции.
352
Мария (ок. 1250)
Известняк в красочном обрамлении, высота фигуры около 160 см Наумбург, собор, западная стена
Немецкая пластика около 1250 года достигла поистине классической вершины в передаче одухотворенного выражения лица. Мастера создавали широкую шкалу мимических выражений, таких как вызывающая улыбка, гордость, мужественная решимость, глубокая печаль, выражавшаяся полураскрытыми в боли губами и опущенными уголками рта, сдвинутыми к переносице бровями и подчиненными им вертикальными складками скорби на лбу.

Во-первых: интуитивное эстетическое восприятие в вышеуказанном смысле стоит здесь, по всей вероятности, на первом месте. Быстрое, не понятийное, а интуитивное эстестическое восприятие красоты или уродства какого-либо выражения подавляет порой тщательную проработку всех деталей художником.
Во-вторых: совершенство передачи мимического выражения портретируемого, вплоть до абсолютного сходства с оригиналом, во многом зависит от того, в чем художник видит свою задачу. Если портрет рассматривать как высшую форму изображения человека, как резюме многочисленных впечатлений от его душевных качеств, то для этого должна быть найдена соответствующая форма художественного выражения. Это означает, что суженное до аффекта выражение личности,
подчеркнуто мимические аспекты должны из соображений* сочетания формы и содержания, то есть опять-таки из эстетических побуждений, отступить на задний план.
В-третьих: наиболее сильные аффекты, связанные с физическим существованием, выражаются движением частей тела, в то время как лицо является ареной выражения сознания (Вет-цольд). Но так как духовность и движение, как мы видели, связяны друг с другом в жизни, интенсивные душевные движения в значительной степени исключают не только стремительность физических движений, но и бурные выражения лица; умственный труд чаще всего сдерживает мимику. В-четвертых: отработанная до последних мелочей мимика часто не позволяет художнику применить определенный стиль. В широко задуманном
портрете в больших цветных формах приемом алла прима или лассировкой художник должен волей неволей отказаться от мимического нюансирования, если он не хочет стилистического разнобоя, то есть здесь мы тоже стоим перед эстетическим решением. Изображение движения жеста должно стать в ходе длительного и сложного процесса слияния формы и содержания важным эстетическим фактором, который связывает между собой формальные элементы композиции. При этом изображение выразительных явлений несет двойную функцию. Его расширение и развитие является составной частью художественной формы. В качестве композиционного фактора оно ведет наблюдателя по картине и создает мотивационные связи между эстетическими факторами напряженности картины. Рука в

картине Вермера „У сводни" находится как раз в геометрическом центре картины. Однако ее светлота приглушена настолько, что желтизна корсажа изображенной на картине красотки сияет в полную силу. В блестящее поле, в середину композиционного центра, проникает в качестве светлого предмета растопыренная рука кавалера и требовательно ложится на грудь девушки, которая улыбаясь смотрит в открытую руку, чтобы проверить достоинство монеты.
Все остальные композиционные элементы, необходимые для создания растяжения поверхности и для мотивационного обоснования сцены, то есть все остальные позы и жесты исходят из тригонального центра.
Рука Саскии, протягивающая цветок, как носитель действия и связующее звено со зрителем, почти касается рис. 364
нижнего края картины. Отсюда начинается вход в пространство картины. Сначала нас останавливают спокойные глаза женщины. Протянутая рука усиливает мотив. Рука, положенная на грудь, третья важная точка композиции, кажется придерживает платок, но в действительности она положена на душу этой женщины. Этим жестом она подчеркивает то, что уже сказали глаза и протягиваемый цветок.
Таким образом, жесты и движения втянуты в композицию и сопровождают наш глаз в глубины души. Каждая остановка, которую мы делаем во время нашего

наблюдения, позволяет нам установить взаимосвязь со следующей остановкой. Оптически обозримое единство порождает единство впечатления (Ветцольд). „Таким образом движение имеет обратную силу воздействия на выраже-рис. 363
ние лица. Лицо с определенным складом выглядит по-разному на движущемся и на неподвижном теле.
Именно на этой обратной силе воздействия одушевленных и неодушевленных предметов, окружающих человека и находящихся в связи с ним, покоится значение наглядных взаимосвязей в портрете. Оптические связи отвлекают глаз и душу от лица, чтобы они снова вернулись к нему, обогащенные и готовые к выработке модифицированного понимания" (59). Это высказывание Вильгельма Ветцольда точнее всего формулирует важнейшую функцию выразительных явлений и их значение для художественного изображения.
Мы должны определить границы выразительных возможностей красок по отношению к силе воздействия элементов выразительности. Возникает 266
вопрос, имеются ли подобные границы выразительных явлений по отношению к общей концепции картины.
В общем и целом, преимущество включения выразительных элементов в картину или ее прямое построение на основании выразительных движений состоит в том, что художественная задача ставит наблюдателя в центр живой действительности. Об этом свидетельствуют художественные методы Вернера Тюбке или Вилли Зитте. Человек у них не проходит через картину как тень. С помощью сюжета, жестов и мимики можно сразу же проинформировать наблюдателя о душевном настрое изображаемых, их поведении или их действиях. Но именно информационный характер согласуется не с каждой формой фигурного изображения.

7.2. Выбор фрагмента картины

7.2.1. Портрет головы и поясной портрет

Тем самым мы попали в самый центр другого круга проблем. Они завершают рекомендации по портретированию и дают возможность начать разговор о принципах типизации.
При рассмотрении иллюстраций к 6.6, явившихся синтезом наших усилий, следует еще раз обратить внимание на один важный для выразительности портрета аспект, который до сих пор находился вне нашего поля зрения. С ростом наших требований, предъявляемых к изображению, уже недостаточно указаний на соотношение значения объектной и основной фигур.
Высказывание, согласно которому объ-рис. 310-317
353
Леонардо да Винчи, 1452-1519 Лист с пятью головами (ок. 1490) Перо Виндзор
Своеобразия и видоизменения (косвенного) физиономического выражения, с одной стороны, и мимические (прямые) выражения, с другой стороны, как внешний феномен внутренних динамических процессов, лежали в основе рисунков Леонардо, как следствие его интересов к головам людей и животных.
354
Леонардо да Винчи, 1452-1519 Эскиз к голове воина в „Битве при Ангьяри" (ок. 1503-1504)
Рисунок черным мелом, 19,1 x 18,8 см Будапешт, Музей изобразительных искусств
Этот рисунок представляет собой совершенное изображение человека, охваченного воинственным пылом. Оскаленные зубы, глубокая складка между носом и верхней губой, охватывающая рот, сморщенный сбоку нос, гневно сведенные брови, вертикальная складка над переносицей подтверждают требование Леонардо в первую очередь изображать человека и все происходящее в его душе.

ектная фигура в наших портретных изображениях - это лишь элемент, заполняющий формат и занимающий доминирующее положение, ни в коем случае не охватывает только формальный изобразительный аспект.
Например, доминирующие размеры головы по сравнению с ее непосредственным тесным пространственным окружением, создают между ними четкие различия по величине и значению, которые лишь при поверхностном подходе можно расценить как количественные. В действительности же проблема более сложна. Создание шкалы значимости покоится на всеобъемлющей диалектике отношений между содержанием и формой. В связи с этим, хотя и необязательно в непосредственной связи, необходимо принять другое решение, решение о выборе фрагмента изображения. Вопрос о том, что будет изображать художник: часть головы модели, или же окружит голову узким, экономным пространством (как это имело место в большинстве наших примеров), представит ли характерные особенности своей модели через ее голову или же возьмет весь корпус - это вопрос особой важности.
Разумеется, нельзя не признать, что ограничение изображаемого до головы может вытекать из трезвой, реальной оценки своих сил художником. Такая самооценка имеет значение для любого намерения написать художественный портрет. Она в особой степени актуальна для самодеятельного художника, если он хочет избежать переоценки своих возможностей. В случае появления сомнений относительно успешного завершения замысла ввиду недостаточности возможностей автор чаще всего советовал выбрать неболь
шой формат и сузить поле изображения, то есть сделать портрет головы или, в крайнем случае, поясной портрет. Разумеется, это - самое простое, „вынужденное решение", в силу трудности поставленной задачи.
Но является ли сужение пространства при портрете головы или поясном портрете только лишь вынужденным решением?
Разумеется, нет!
Если принято решение ограничиться изображением головы, то этим самым принято решение и против тех факторов, которые для портрета нежелательны или могут помешать выполнению замысла. Отказ от большого поля изображения, а тем самым и от остальных частей фигуры и окружающего их пространства может просто означать намерение изобразить ни что иное, как ту часть тела, которая на небольшом

пространстве наиболее полно представляет духовные качества, т.е. голову. Тогда, естественно, возрастает значение всего того, что говорит о связи с социальным окружением и с наблюдателем. Изображение глаз и губ может приобрести тогда колдовскую силу и кое-какие из портретов кажутся написанными только ради того, чтобы запечатлеть движение губ или взгляд очей.
Таким образом, если личность выделена из окружающего пространства, освобождена от всяких атрибутов, то порой это только и надо художнику. Он хочет, чтобы зритель ощутил близость и поверил в правдивость изображенной им модели. Он может быть уверен в интересе зрителя к герою своей картины, если он в проработку его черт вложил всю свою любовь и мастерство.
Портрет головы или пояс
ной портрет означает отказ от разносторонней характеристики. Внимание зрителя должны привлечь плотность и интенсивность изображения, у зрителя должно родиться свое собственное отношение к персонажу художественного произведения, должен возникнуть внутренний диалог, взаимопонимание. В портрете зритель хочет увидеть черты, которые делают личность притягательной: непоколебимую твердость, как в портрете „Вешепауля" Эвы Шульце-Кнабе, критическое отношение к себе, как в автопортрете Кете Кольвиц, или добродушную улыбку на губах Николо Альбергати Ван-Эйка, углубленный самоконтроль в автопортрете Квернера и волю к борьбе,

воплощенную в его изображении демонстрации, или остроту взгляда и готовность к действию, как в дюреровском портрете незнакомца.
рис. 343, 342, 338, 22, 15, 391
Это все примеры, свидетельствующие об определенности выражения лица каждой личности, которая изображена в данных случаях на сравнительно небольшом пространстве, в портрете головы или поясном портрете. Физическая сущность и внутренняя жизнь, с помощью которых личность дает ответ на вопросы, волнующие ее и ее окружение, благодаря художественной интенсивности изображения выходят за рамки чисто личной сферы, открывая и для зрителя новые горизонты видения мира.
Понятая в этом смысле и отраженная в портрете внутренняя жизнь приводит к тому, что художник иногда вынужден в портрете головы или поясном портрете обратиться к помощи тех знаков выразительности, которые дают характеристику внутреннего состояния личности.
355
Микеланджело, 1475-1564 Голова Дельфской сивиллы, фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы (1508-1512)
Рим
Зоркие, широко раскрытые глаза свидетельствуют о внимании к происходящему как в реальном, так и в потустороннем мире. Следует отметить внутреннюю готовность и душевный настрой на восприятие и переработку данных реального и воображаемого мира.
356
Микеланджело, 1475-1564 Голова пророка Исайи, фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы (1508-1512)
Рим
Из комбинации вертикальных и горизонтальных складок лба возникают Т-образные морщины страдания, свидетельствующие о концентрации сознания на тяжелых и горьких мыслях.
269
С помощью этих знаков легче понять духовное содержание, которое отражает человеческое лицо во время душевных переживаний.
7.2.2.
Полнофигурное изображение
По мере познания значения выбора „малого** поля при изображении человека открывается и расширяется понимание значения других форм поля, а именно: одной головы, изображения до плеч, груди, поясной части, затем фигуры до колен и всей фигуры в целом. Можно даже сформулировать правило, согласно которому расширение поля изображения шаг за шагом повышает значение портрета в смысле передачи общественных взаимосвязей, что находит свою кульминацию в изображении всей фигуры. Художник в таком случае добивается наивысшего выражения своего замысла, когда один отдельно взятый человек становится представителем всего класса. Полнофигурное изображение позво
рис. 353-357
ляет лучше передать впечатление от личности в целом, в нем нет места ничего не значащим движениям. Личность полностью готова внутренне и внешне к „выходу на сцену**. Модель спокойно выдерживает взгляд зрителя, которым он окидывает ее сверху донизу. Одежда и поза подчеркивают как сословие, так и общественное положение. Представительность чаще всего подчеркивается и тем, что модель смотрит прямо на зрителя.
Подкрепим вышесказанное несколькими примерами. Расцвет Венеции, продолжавшийся до XVI века, можно назвать началом полнофигурного изображения в натуральную и сверхнатуральную величину. Характерно, что Тициан считал необходимым создавать портреты „сильных мира сего** полнофигурными (Ветцольд). Конечно, изображение в натуральную ве-
357
Бальдасаре Перуцци, 1481-1536
Лист с эскизами голов
Перо, 28,6 x 20,8 см

Западный Берлин, Государственный музей
Этот лист свидетельствует о том, насколько Перуцци и другие художники эпохи Ренессанса интересовались своеобразием и водоизменением физиономических выражений и мимических признаков „сиюминутного** внутреннего состояния.
270
личину и полнофигурные изображения не идентичны, но тенденция к парадности в портрете влечет за собой желание изображать модели в натуральную величину. Однако уже в творчестве Тициана трудно сделать подбор сильных мира сего. А если привлечь к иллюстрации вышесказанного раннебуржуазное искусство Нидерландов, например, картину Яна Ван-Эйка „Свадьба Джованни Арнольфини" (1424), кстати небольшую по размеру, в немецком Ренессансе „Четыре апостола" Дюрера (1526), „Мадонну бургомистра Майера" Ганса Гольбейна Младшего (написанную также в 1526 г.), картины Веласкеса, созданные в XVП веке или Гойи (на пороге XIX века), то можно обнаружить, что они скорее подчеркивают многообразие изобразительного материала, чем его ограничение.
рис. 358, 360, 361, 359
Этот ряд можно продолжить вплоть до классицизма, когда полнофигурные изображения представителей буржуазии с ее пониманием знатности и красоты человека вытеснили феодальный парадный портрет, который в период барокко, искусстве феодального абсолютизма, пережил свой расцвет. Даже прекрасный двойной портрет Ренуара „Супружеская пара Сислей" по духу относится к этому ряду, хотя возник он намного позже (1868).
Все художественные произведения, подчеркивающие авторитет и достоинство личности, имеют нечто общее в отношении отображения внутренней сущности. Все они весьма сдержаны в передаче мимических проявлений. Почему? Потому что дистанция, с которой рассматривается большое полнофигурное изображение, плохо согласуется с обилием выразительных момен-рис. 365
тов лица. Мы должны говорить о них еще и потому, что они позволяют нам заглянуть в душу, в сферу интимных переживаний персонажа, но могут привести иногда и к поверхностному раскрытию личности, если она изображается в какой-нибудь преходящий, неплодотворный в художественном отношении момент. Перед фигурным изображением не может быть поставлена задача учесть все это.
Сокращение числа многочисленных „данных" личности и ее духовных форм выражения, с одной стороны, и сбор, концентрация опыта и впечатлений - с другой, не противоречат друг другу. Концентрация впечатлений и опыта при известных условиях ведет к отказу даже от индивидуальных физиономических субстанций личности.
Прежде чем перейти к изменению характера представительства в полнофи-
358
Тициано Вечелли, 1476 или 1477-1576 Портрет аристократа
Кассель, Картинная галерея
В выборе формата картины и позы всей фигуры выражается парадный характер портрета, типичного для поры расцвета венецианского искуства в XVI веке. Тициан, один из выдающихся представителей того времени, подчеркивал, что для изображения „сильных мира сего" необходимо использовать полнофигурные композиции.
271
гурных изображениях искусства социалистического реализма, надо сделать оговорку, что полнофигур-ность преследует, конечно, не только тенденцию „благообразия" и внушительности. Ведь иногда бывает так, что в поясном портрете или изображении головы нельзя выразить существенного. Это существенное может быть выражено лишь вместе с другими частями тела. Это относится, прежде всего, к красоте человека, воспринимаемой нами через гармонию и развитие всех его частей, через непринужденность или напряженность его позы. В качестве примера можно привести полнофигурное изображение в натуральную величину „Танцовщицы Мариэтты ди Ригардо" Макса

Слефогта. Разве можно было бы иначе, не в полнофигурном изображении, передать плавный жест покачивания и пово-рис. 366
рота, одухотворенность этой женщины, легкость ее походки? Разве можно было бы передать движение одеяния, сворачивающегося в заполняющую пространство спираль? И как можно было бы обратить внимание зрителя на экстатическую постановку головы и поднятые руки, в которых трещат кастаньеты, без гармоничной завершенности всего движения?
В том же смысле, только немного „тише", следует понимать и картину Жилинского „Стихи" с изображением девушки (1971 г.). Для поэтического воспевания юной девушки, обуреваемой глубокими чувствами, художнику понадобилось показать непринужденное положение всего тела, обнаженные ноги, нежные руки. Его намерением было показать именно те высокие благородные чувства, которые переполняют девушку.
рис. 367
359
Ганс Гольбейн Младший, 1493-1543 Мадонна бургомистра Майера (1528-1530)
Масло, 146,5 x 102 см Дармштадт, Гессенский земельный музей
Существует внутренняя взаимосвязь между величественным и гражданско-интимным в этом строго симметричном групповом портрете с Якобом Майером, который заказал Гольбейну эту картину, когда он был смещен с должности бургомистра Базеля. Плотный буржуа, которого жизнь заставила встать на колени, вместе со своими домочадцами отдает себя покровительству возвышающейся над ними мадонны.
272
360
Ян Ван-Эйк, ок. 1390-1441
Портрет супругов Арнольфини (1434) Масло на дереве, 82 x 60 см
Лондон, Национальная галерея
Окруженное многочисленными символическими атрибутами небольшое полнофигурное изображение принадлежит к эпохальным достижениям староголландского искусства. Молодой человек и молодая женщина, принадлежащие к богатому купечеству, органично включены в пространство, которое во всем своем великолепии становится частью домашнего окружения молодой четы.
5417-1233
273
361
Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Четыре апостола (1526)
Масло, каждая картина 206 x 76 см
Мюнхен, Старая пинакотека
Дюрер, художник немецкого Ренессанса, оставил в этой картине, написанной незадолго до кончины, свое художественное завещание, поднявшись до высот подлинной монументальности. Его
фигуры - задумчиво размышляющие, готовые вступить в спор, полные уверенности в своих силах и жажды деятельности - олицетворяют прогрессивные идеалы своего времени.
274
362
Леонардо да Винчи, 1452-1519
Мона Лиза (1503-1506)
Масло на дереве, 97 x 53 см
Спокойный взгляд и гордая постановка головы несомненно величественны. Взгляд падает на нас, но как бы проходит сквозь нас. В уголках серьезно сомкнутого рта прячется улыбка, которая пробуждает в нас надежду на дружелюбное внимание,
но одновременно обязывает нас к молчанию и к соблюдению дистанции.
275
363

Рембрандт Гармене ван Рейн 1606-1669 Саския с красным цветком (1641)
Масло на дереве, 98,5 х 82,5 см Дрезден, Государственный художественный фонд, Галерея старых мастеров
Спокойный взгляд направлен прямо на зрителя, поворот головы фронтальный. Во взгляде нет никакой предвзятости. Душа открыта, бесхитростна и простодушна. Легкая улыбка указывает на дружеское расположение.
276
364
Ян Вермер Дельфтский, 1632-1675
У сводни (1656)
Масло на холсте, 143 х 130 см
Дрезден, Государственный художественный фонд,
Галерея старых мастеров
Взгляд красотки опущен вниз не из стыдливости, его внимание обращено на плату. Улыбка - знак реакции на деньги, предложенные кавалером, а не выражение веселого настроения.
277
365
Огюст Реиуар, 1841-1919
Супруги Сислей (1868)
Масло, 105 х 75 см
Кельн, музей Вальрафа Рихартца
Двойной портрет друга художника Сислея и его жены принадлежит к ранним шедеврам художника. Величие и простота формы и в то же время благородная сдержанность обоих лиц, связанных нежными узами, оправдали бы и формат в натуральную величину. Необходимость положить в основу концепции картины полнофигурное изображение результирует из потребности выразить внутренние отношения двух лиц жестами всего тела: наклонение мужчины, который предлагает жене руку, преисполненный любви поворот его головы, доверчивость женщины, ее ласковость к супругу и спокойный взгляд, обращенный лишь частично к зрителю.
278
366
Макс Слефогт, 1868-1932
Танцовщица Мариэтта ди Ригардо (1904)
Масло, 230 х 180 см
Дрезден, Государственный художественный фонд,
Галерея новых мастеров
Какие благоприятные предпосылки создает выбор полиофигурного изображения для всесторонней характеристики портетируемого доказывает особенно выразительно этот пример. Изобразить танцовщицу не в самый плодотворный момент - во время танца, когда она достигает вершины своей грациозности, - это значит отказаться от самых важных сторон ее естества, составляющих содержание ее жизни; по тем же причинам было бы нецелесообразным оставить без внимания ее окружение, подчеркивающее ее эффектность. Довести до конца необходимую для этого художественную плотность при таком большом формате -это чрезвычайно большая заслуга художника.
-
279
280
367
Дмитрий Жилинский, 1927
Стихи (1971)
Темпера
Так же как в изображении танцовщицы кисти Слефогта должно для передачи настроения присутствовать ее окружение, так и в изображении юной девушки, черты лица и поза которой выдают нам глубокую взволнованность поэзией,

это настроение должно быть поддержано „окружающей средой", в данном случае волшебной, райской природой, погруженной в торжественное молчание.
368
Готфрид Баммес, 1920
Мысли художника-анатома
(автопортрет, 1973)
Темпера, 70 x 100 см
Сознавая себя звеном в потоке бытия и небытия, чувствуя себя включенным в поле напряжения между наукой и искусством, анализом и синтезом, художник направляет свой вэор в неопределенные дали, на его лбу - „руны размышлений", глаза широко раскрыты от желания охватить всю полноту увиденного.
281
369
Поль Сезанн, 1839-1906
Курильщик, (ок. 1896-1900)
Масло, 92 x 37 см
Мангейм, Художественная галерея
Развитие живописи после Сезанна по праву связывает многие важные вопросы с именем этого художника. К ним относится и его выступление против импрессионистских тенденций растворения формы; он сам придавал вещам на полотне и его пространству
новую осязаемость. Связанное со светотенью моделирование тональности красок приводит к уменьшению их интенсивности и было им поэтому отвергнуто в пользу четко акцентированных красок, с помощью которых он округлял тело и придавал ему объем.
282
370
Оскар Кокошка, 1886
Портрет профессора Августа Фореля (1909/10)
Масло, 71 x 58 см
Мангейм, Государственная художественная галерея
Горизонтальные морщины на лбу образовались в результате напряженной умственной деятельности и постоянного внимания.
283
371
Макс Лингнер, 1888-1959 Продавщицы винограда (1949) Темпера, 133,5 x 181 см Берлин, Государственный музей
Охарактеризовав с помощью лишь самого необходимого „реквизита" деятельность и социальное положение изображаемых, Лингнер создал впечатляющий крупноформатный групповой портрет. Четыре простые француженки, настроенные несколько критически, обаятельные и любезные, молодые и постарше, стройные и полные образуют интересную группу.
372
Пабло Пикассо, 1881-1973
Послеобеденный сон крестьян во время уборки урожая (Сиеста) (1919)
Гуашь на бумаге, 31 x 48,8 см
Нью-Йорк, Музей современного искусства
Тесные композиционные переплетения, созданные в диагональном направлении, доведенные до высшей степени укорачиваний и пепресечений почти все пассивно лежащие части тела создают впечатление расслабленности и интимной близости двух людей.
284
Это весьма необходимое отступление несколько отвлекло нас от главного направления рассуждений. Возвратимся вновь к мысли о том, какую роль играет полнофигурный портрет в нашем современном социалистическом искусстве, в котором рабочий класс стал ведущим классом общества. Полнофигурный портрет приобрел новое значение и величие, благодаря новому содержанию, вложенному в него социалистическим обществом. Рабочий класс и

связанные с ним слои населения сделали исторический шаг в направлении создания условий жизни и труда, в которых человеческая индивидуальность получила возможность полного развития.
Изменился и характер показа личности. Тенденция к героизации, которая была исторически обусловленной и доминировала в пятидесятых годах в полнофигурных портретах, чтобы таким образом выразить установление власти рабочего класса, уступила теперь место более тонкому проникновению в характер человека.
Макс Лингнер посвятил многие свои творения парижскому пролетариату. Он сумел в будничной сцене из жизни простых женищин в картине „Продавщицы винограда'1 (1949) передать индивидуальность каждой женщины и одновременно добиться в своей картине монументальной силы, величия и красоты.
В „Сталеваре 11“ Вилли Нойберта (1968 г.), хотя изображение охватывает фигуру лишь до колен, можно уже распознать уверенность рабочего класса в своей силе.
Это подчеркивается строгой фронтальной композицией, подобной Лингнеру. Сильная рука, берущая рукавицу, рис. 371, 373
чтобы надеть ее перед предстоящей работой у плавильной печи, - символ готовности к действию, быстрая затяжка сигаретой, распахнутая рубашка и спокойный, ясный, хотя и несколько нетерпеливый взгляд, характеризуют тип человека, который хорошо знает свое „ремесло11. Эта же черта уверенности в себе выражена еще сильнее в портрете Штельцмана „Сварщик11 (1971г.). Выпрямившаяся приземистая фигура, прочная, несколько неуклюжая спецовка, умело выбранная высота горизонта - все говорит о силе рабочего человека. Естественность этого „я вот какой11 выражена настолько точно, что не требуется никакого жеста рук и никакой мимической игры лица.
После рассуждений, которые мы сделали в отношении сознательного выбора формата картины, назревает вопрос о том, как художники различных рис. 374
373
Вилли Нойберт, 1920 Сталевар II (1968) Масло, 145 х 125 см Берлин, Государственный совет ГДР
Представители правящих классов в роскошных одеяниях, с оружием в руках, в светской непринужденной позе, как их изображал Тициан, например, в портрете аристократа, в картинах социалистических художников уступили место изображению социалистической личности. Мы видим перед собой юного, сильного, серьезного, уверенного в своих силах, красивого молодого рабочего, осознающего важность своего труда.

эпох решали вопрос о передачи выражения лица. В заключение мы проследим, как могут войти в художественное произведение объективные основы художественного формирования выражения лица, динамические и статические моменты (мимика и физиономика).
Далее будет сделан еще один необходимый шаг для того, чтобы узнать кое-что о внутренней сущности человека, его чувствах, его душевных реакциях, поведении и индивидуальной духовности.
7.3. Практический и теоретический вклад художников в решение проблемы выразительных явлений
„Все, к чему я стремился, - это экспрессия. Но идею художника нельзя рассматривать в отрыве от средств выражения, поскольку она годится только тогда, когда поддерживается средствами, которые должны быть тем совершеннее - хотя это вовсе не означает, что они должны быть сложными, - чем глубже мысль. Экспрессия скрывается для меня не в страсти, которая проявляется на лице или находит свое выражение в энергичном движении. Она для меня во всей структуре моей картины: пространство, которое занимают тела, пустые места вокруг них, пропорции - все это имеет значение". (60).

То, что подразумевал Анри Матисс в этом высказывании, надо рассматривать в связи с теорией чистоты средств, которую модернизм возвел в абсолют и окружил мистическим ореолом. Конечно, нельзя сомневаться в мужестве фовистов, которые вернули прежнюю силу художественным средствам в противовес официально поддерживаемой плоскостной жанровой живописи и помпезной, но пустой салонной живописи. Никто всерьез не будет высказывать сомнений в том, что специфические художественные средства, с помощью которых реализуется форма, обладают определенной долей экспрессии, поскольку они с помощью своих особенностей реализуют форму и тем самым активно и качественно определяют само содержание. Нельзя также отрицать, что, например, изображение в цвете, как один из

374

Фолькер Штельцман, 1940 Сварщик (1971)
Смешанная техника, 120 х 75 см
Срезанная верхним и нижним краем картины так, как будто формат не умещает ее. перед нами предстает во всех деталях тщательно выписанная фигура сварщика - широкого, приземистого, мощного, деловито серьезного. Его приземистая, массивная стать является как бы протестом против устаревших академических канонов красоты. И все-таки изображение полно суровой поэзии и радости открытия той красоты, которая рождается только в тесной связи с жизнью.

375

Готфрид Баммес, 1920 Автопортрет (1976)
Серебряный карандаш на обработанном дереве, 28,5 х 21 см
По сравнению с автопортретом на рис. 368, где выражена задумчивая внимательность, здесь взгляд выдает самоуглубление, глаза рассматривают себя фронтально. Рот спокойно закрыт. Крутая вертикальная складка на лбу, в результате постоянного состояния испытующей, критической настороженности, стала составной частью физиономии.

286

принципов воздействия формы, привлекает зрителя и вызывает у него определенное настроение. Но решающим является вот что: „Средства, как и форма не существуют ,сами по себе*. Они реализуют форму как можно более эквивалентно. На основании их зависимости от самостоятельной категории формы, они, как элементарная специфичность, подчиняются четким закономерностям и выражают их. Средства находятся друг с другом во взаимосвязях и взаимозависимости. Они обусловливают друг друга настолько, что могут усиливать, дополнять или устранять (нейтрализовы-вать) друг друга. Они подчиняются той же диалектике, что и содержание и форма, они осуществляют эту диалектику" (61).

Прежде чем перейти к импирически-практическому и теоретическому вкладу ходужников в решение данной проблемы, необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Элементы формы в более узком смысле как, например, линия (включая структуру), поверхность, белизна-темнота (включая контраст), цвет, объем, пространство реализуют признаки формы пропорцию, функцию, цветность, материальность, а они в свою очередь определяют их степень воздействия (ритм статики и динамики, акцентирование, придание линии и формы, графический или цветной характер). Элементы формы осуществляют, в конечном счете, принципы формы (композицию, организацию пространства, абстракцию) (62). Матисс в своих поисках выражения экспрессии с помощью чистых средств исследовал и продумал способ воздействия формы. В этом его большая за
слуга и одновремнно граница его познания. Признание силы воздействия изобразительных средств не является причиной отказа от душевной экспрессии человека в искусстве портрета, менее всего сегодня, когда человеческая общность и общение между людьми стало важной отправной точкой для искусства. Мы не выступаем здесь за театральный эффект и аффект в изобразительном искусстве, а также не даем рецепты, как „делать выражение". В последующем мы постараемся развить понимание различных

явлений выразительности человеческого лица. Мы хотим выяснить, каким образом человеческие экспрессивные феномены становятся эстетическими факторами выразительности.
Сразу же необходимо оговориться: вместо часто употребляемого понятия мимическое выражение нам хотелось
376
Олаф Гульбрансон, 1893-1958
Портрет Ингрид Бьернсон
Черный и цветной карандаши, 26 х 18,5 см Лейпциг, Музей изобразительных искусств
Полузакрытые глаза как бы защищаются от постороннего взгляда. Дугою выгнутые брови, равно как и чуть приоткрытый рот свидельствуют об углублении в свои мысли, которые полностью захватили изображенную гордую личность.
287
19*
бы употребить понятие явление выразительности, под которым мы понимаем телесные процессы, вызванные вегетативной нервной системой (частота пульса, покраснение, побледнение). „Широкая сфера периферийных изменений, которая охватывает во время проявления эмоций весь организм, выражается обычно и внешне: она охватывает мускульную систему лица и всего тела и выражается при этом в так называемых движениях выразительности, которые проявляются в мимике (выразительных движениях лица), пантомимике выразительных движениях всего тела и „вокальной мимике** (выражении эмоций с помощью интонации и оттенков голоса)**. (63)
Понятие выражение имеет внутреннюю и внешнюю сторону. Сознательно или неосознано в процессе человече
ского общения мы находимся под воздействием тонко нюансированных явлений выразительности, которые содействуют нашему взаимопониманию.
Внутренняя сторона - это мир чувств и сознания, а внешняя - это мир чувственных явлений. Посредником между обеими является непосредственное выражение, чувственный знак духовного. Знак выразительности имеет определенный смысл, понятный другому человеку.
Движения выразительности выполняют тем самым социальную функцию, имеют символическое значение и „в известной степени заменяют язык. Естественной основой непроизвольных рефлекторных реакций выразительности является тонко нюансированный язык взглядов, улыбок, мимической игры лица, жестов, поз, движений, с
помощью которых мы так много можем сказать друг другу, даже, если мы молчим**. (64)
Применение символов выразительности и их форма определяется, формируется и фиксируется социальным окружением. Их первоначальная природная и социальная обусловленность стали неразрывным единством. Движения выразительности теряют свой смысл, если не рассматривать людей как общественные существа.
Так же, как в свое время художники Ренессанса становились анатомами, потому что образ нового человека их времени можно было понять и отобразить только через понятое естество самого человека, выработали весьма оригинальные методы изображения и добились выдающихся результатов, так и в интересах художественной практики они уделяли особое внима-
377
Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Набросок к апостолу Марку (1526)
Мел на загрунтованной желто-коричневой бумаге, 37,6 х 26,5 см
Западный Берлин, Государственный музей
Широко раскрытые глаза, направленный вверх взгляд, полураскрытый рот - все это передает удивленное предчувствие человека, на которого снизойдет благодать.
378

Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Автопортрет (ок. 1492)
Перо, 20,4 x 20,8 см
Эрланген, Библиотека университета
В отличие от конвергентного положения глаз, дивергенция зрачков означает, что мысли модели парят в неизведанных далях.
288
ние столь важному компоненту духовного углубления, как лицо. Они исследовали его в двух направлениях, а именно: его постоянное, спокойное, статическое выражение, которое у каждого человека с возрастом вырабатывается в физиономию, и его преходящее, моментальное, динамичное выражение, отражающееся в движениях лица - мимике и всего тела - пантомимике. Разумеется, неправильно было бы утверждать, что внутреннее движение нашло свое художественное выражение во внешних явлениях только в эпоху Ренессанса. Уже в искусстве греков монументальная серьезность и неподвижность взгляда моделей произведений архаичного VII века до нашей эры, когда тело и лицо определялись еще строгими геометрическими пропорциями, уступает вскоре место подобию улыбки у героев скульптур VI века
до н.э., в то время как глаза еще сохраняют свою неподвижность. Прошло немного времени и взгляд стал мягче, стал более соответствовать улыбке, как это видно на примере одухотворенной головы одной кариатиды Акрополя позднеархаичного стиля около 500 г. до н.э. Во времена строгого стиля прекрасная раннеклассическая бронзовая статуя „Возничего" из Дельф (475-470 г. до н.э.) была создана с полураскрытым ртом при общей напряженной сосредоточенности, а „Точильщик" Лисиппа (ок. 320 г. до н.э.) застыл в. раздумье. Развитие портретного искусства эллинизма с его глубокой психической и индивидуальной характеристикой видно на примере великолепной бронзовой головы философа (середина II века), являющейся реалистическим изображением мыслителя. И, наконец, своей
высшей точки аффект достигает в выражении сдерживаемой боли в Лаоко-оновой группе (I век до н.э.).
В искусстве римлян нам известны также многие примеры выражения сильного чувства, которые мы, к сожалению, не можем здесь привести. Христианское средневековье создало выдающиеся произведения с большой силой экспрассии: страждущего Христа на кресте (Герокройц в Кельне, около 1150 г.), ту же фигуру в соборе в Миндене (около 1200 г.), изображение апостола на клиросе Бембергского собора (ок. 1225 г.), психологически весьма разнообразные фигуры и лица пожерт-вователей Наумбургского собора (ок. 1250 г.) и голову поруганного Христа на западной стене Наумбургского собора или фрагмент русской фрески со сценой оплакивания Христа. Вспомним также возвышенных мадонн и рис. 350
289
преисполненные скорби лица женщин, оплакивающих Христа, чье горе захватывало верующих и неверующих своей красноречивой человечностью. Возникшие в готическом искусстве противоречия между элементами реализма, религиозной мистики и экстаза можно рассматривать как вы-ражание противоречий феодального общества в эпоху средневековья. Окрепшее рыцарство стало носителем культуры и стремилось к радостям земной жизни, не помышляя о потусторонней. Начали выявляться еретические тенденции поднимающейся буржуазии, направленные против монополии церкви на образование и культуру, на подавление которых должна была выступить католическая схоластика. На этом многообразном и контрастном жизненном фоне средне-рис. 352, 351
вековый художник добился величия и силы человеческого выражения, которое одновременно означало величие и силу художественного выражения. Однако только в эпоху Возрождения стало возможным научное обоснование выражения человеческих проявлений, для которых католические догмы давали большой

материал в смысле изображения прозрения, величия, экстаза, сознания греховности и вины, раскаяния, отрешенности от мира и скорби.
Леонардо да Винчи исходил в своих гротесковых головах и физиономических этюдах из фактов, которые можно было проверить с помощью органов чувств, вопреки средневековой переоценке силы слова. „Они говорят, что познание будет механическим, если оно порождено опытом или чувством, и оно научно, если возникло в рис. 377, 378, 355-357
духе и нашло в нем свое завершение ... Мне же кажется, что всякое знание будет напрасным, тщетным и полным ошибок, если оно не порождено (чувственным) опытом, отцом всякой достоврености, и не нашло в нем своего завершения". (65) В этих словах содержится явный выпад против устарелых схоластических идей. Трактат о живописи содержит квинтэссенцию рассуждений Леонардо да Винчи, суть которых сводится к тому, что можно познать природу и ее создания с помощью эксперимента и создания научно обоснованных демонстрационных моделей. Только таким образом, по его мнению, возможно вести успешную борьбу против схоластики.
Сравнение противоположностей порождает богатство: „Художник должен находить свою радость в составлении сюжетов в их полноте и разнообразии рис. 268
379
Леонардо да Винчи, 1452-1519 Голова Св. Анны (фрагмент) Париж, Лувр
Уже в портрете Гульбрансона (рис. 376) полузакрытые глаза указывают на гордую сдержанность. В лице святой Анны достоинство, благородство сочетаются с добротой и грациозностью. Анна мягко улыбется. Голова ее слегка повернута к младенцу Христу.
290
и избегать повторения каких-либо частей ... с тем, чтобы ... новизна и богатство привлекали и радовали глаз зрителя". (66)
Таким образом, гротесковые головы с их преувеличениями одной отдельно взятой части в форме пропорционирования свободных конструкций - это серьезная игра, направленная на то, чтобы проработкой возможного, включая и странное, обогатить изображение выражением.
И, наконец, отсюда путь ведет к неожиданным этюдам Леонардо, на которых запечатлены движения всего тела (ср. раздел 3.2.) и движения лица. В его трактате о живописи мы находим такие рассуждения: „Нельзя хвалить ту фигуру, которая не выражает через движение страсть своего духа". (67)
„Выражение лица следует варьировать в соответствии с состоянием рис. 353, 354
личности, изображая напряжение, спокойствие, гнев, плач, смех, крик, страх и прочее.
И кроме того, члены тела человека вместе со всем положением тела должны соответствовать волнению лица". (68)
Кстати: указания Леонардо относительно пантомимических моментов заходят весьма далеко, вплоть до характеристики различий между сословиями. Недопустимо, полагает он, господина изображать в таком же положении и с такими же движениями, как слугу, а крестьянину не подойдет поза благородного и благовоспитанного человека. Эти взгляды он выражал затем и в более резкой форме. Важно тут то, что Леонардо обращал внимание интересующихся на тонкую дифференциацию выразительности. То, что в средневековой живописи из репертуара рис. 379
выразительности в силу традиции и без всякого теоретического обоснования переходило от мастера к подмастерью, становится у Леонардо почти что академическим поучением: „Многообразны движения частей лица, вызванные движениями духа. Первыми среди них являются: смех, плач, крик, пение в различных резких или плавных интонациях, восхищение, гнев, веселье, грусть, страх, отчаяние, страдание и многое другое, стоящее упоминания. Поговорим сначала о смехе и плаче, а именно о том, что они весьма похожи как по складкам рта и щек, так и по прищуру глаз и отличаются лишь

различным поведением бровей и промежуточного пространства между ними...“. (69)
В своих указаниях относительно того, как изображать битву, Леонардо
380
Лодовико Карраччи, 1555-1619
Флейтист
Флоренция, Галерея Уффици
Концентрация направления взора конвергенцией зрачков на близлежащий предмет не позволяет изображаемой личности витать своими мыслями в даль.
291
опять-таки придавал большое значение реалистическим аффектам, проявляющимся в движениях и положениях тела и в лице. В картине „Битва при Ангьяри", которую заказала Леонардо республиканская Флоренция в 1503 году и в которой рассказывалось о победе флорентийцев над миланским папским войском, художник выразил неудержную страстность людей и животных. Эскиз головы воина с искаженным гневом лицом является одновременно примером анималистического фуриозо человеческого лица, описанного им весьма выразительно в трактате о живописи.
Именно в этом старинном изображении видно, как неразрывно связаны стремление к научному исследованию и художественное изображение, как они взаимообогащают и усиливают друг друга. Наряду с ранними эски-рис. 354
зами Леонардо с анималистическим выражением аффектов мы располагаем также его анатомическими исследованиями, подтверждающими то, что мимические явления имеют физиологическую основу в виде лицевой мускулатуры.
Бальдасаре Перуцци (1481-1537 гг.), который моложе Леонардо на целое поколение, начертал на листе бумаги различные индувидуальные типы, для душевного состояния которых он нашел характерные выражения.
Хотя от Микеланджело, современника Леонардо, который был, правда, на 23 года моложе его, до нас не дошло никаких теоретических работ, кроме рисунков анатомического характера, все же на основании рассказа Кондви мы знаем, что он около двенадцати лет занимался анатомическими исследованиями, за которыми должен был сле
довать трактат „со всеми видами человеческих движений и поз“, предназначенный в помощь скульпторам. Но в конце концов художник отказался от написания теоретического трактата. Когда Микеланджело в 1541 году, ему было в то время шестьдесят лет, закончил гигантскую фреску „Страшного суда" на стене алтаря в Сикстинской часовне, находясь под влиянием кризисных настроений в Италии и растущей антиреформации, он завершил свой переход от представлений Ренессанса к стилю барокко. Уже через год после окончания „Страшного суда" состоялся вселенский Собор в Триенте, на котором искусство было поставлено под идеологический контроль. Но титаническим стремлением добиваться выразительности Микеланджело располагал уже до этого монументального творения, уже в то время, когда рис. 357
292
383
Якоб Йордане, 1593-1678
Эскиз головы
Перо, 11,9 x 10,4 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Глаза направлены на зрителя, мина выражает дружеское участие, но лицо несколько отвернуто в сторону, что свидетельствует о некоторой неискренности. Создается впечатление намеренного кокетства.
381 (стр. 292 слева)
Джованни Баггиста Тьеполо, 1696-1770 Эскиз головы молодого человека, смотрящего вверх
Сангина, белый мел на серо-голубом грунте, 27,2 x 18,2 см
Веймар, Государственный художественный фонд

Поднятое вверх лицо и уносящийся ввысь взгляд не оставляют сомнения в том, что изображенный полностью охвачен благостными мыслями.
382 (стр. 292 справа)
Джованни Баттиста Тьеполо, 1696-1770 Эскиз головы юноши с обращенным вверх взором
Сангина, белый мел на синем фоне,
27,5 x 18,9 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Умеренно поднятое лицо и направленный ввысь взгляд свидетельствуют об углублении в благочестивые мысли, которые однако не совсем свободны от земных забот.
384
Питер Пауль Рубенс, 1577-1640
Девять различных голов, каждая со своим физиономическим и мимическим выражением
Из художественной школы художника, выгравировано по меди Понтиусом
Лица с характерными для барокко изображениями аффектов сопровождались различными пояснениями. Рубенс, по всей вероятности, не занимался этими рисунками сам. Его художественная школа поставляла оригиналы для копирования.
293
он расписывал потолок Сикстинской часовни Ватикана сценами легенды о сотворении мира (1508-1512). Здесь мы находим в восседающих пророках и сивиллах, которые к событию мироздания никакого отношения не имеют, „монументальную персонификацию спокойного или страстного участия и пророческого вдохновения1*, в которых всегда возникают „новые моменты физического и духовного действия невиданной выразительности**. (70)
О том, с какими целями и какими методами Альбрехт Дюрер создавал свои физиономические типы, рассказывалось уже в разделе 6.2. Вряд ли необходимо еще раз упоминать о том, что он черпал свои идеи из действительности, которую постоянно наблюдал с карандашом в руках, что он использовал теоретические находки тот час же в художественной практике, например, в рис. 361, 377, 378
порожденных фантазией работах на религиозные темы („Двенадцатилетний Христос среди ученых**, 1506 г. или „Этюды голов апосталов к алтарю Теллера**, 1508 г.). Мимическая выразительность одухотворяет многие из его известных творений. Мы вернемся еще к этому, когда будем говорить о выразительности различных художественных изображений человека.
Когда во времена барокко была ликвидирована монополия цехов и мастеров на обучение живописи и этот предмет стал все чаще и чаще включаться в процесс академического обучения, и когда, несмотря на появление различных направлений в искусстве, вновь возродился интерес к наследию Возрождения, наступил час для изучения выражения человеческого лица в дидактических целях. Настоятельность, рис. 355, 356
необходимость этого росла, ибо барокко перенял от маньеризма подчеркнуто мистические черты и, в частности, видения, состояния экстаза, показ невыносимых земных страданий и наивысших небесных радостей и нуждался в таких изобразительных средствах, которые могли бы захватить зрителей. (71). Стремление отобразить важнейшие формы выражения душевных порывов нашло свое отражение во многих учебниках, в создании которых принимали участие не только такие известные художники, как Рубенс, Лебрен или Зандрарт, но и, например, Тестелин, Гёре, Лересс и позже в XIX веке Готфрид Шадов (исследование антропологических типов в его работе о пропорциях „Поликлет").
Рубенс не сделал никаких теоретических замечаний о выражении лица.
385
Анри Тестелин, 1616-1695
Девять голов с выражением различных аффектов (после 1648 г.)
Гравюра на меди

Весьма вероятно, что Тестелина натолкнул на мысль об изображении аффектов Лебрен, так как у него есть подобные рисунки и гравюры на меди, в которых он добился большой точности в выражении определенных чувств.
386
Карл-Эрих Мюллер, 1917
Художник Отто Мюллер II (1969) Рисунок пером, 42,5 х 57,6 см Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Боковой взгляд, который, в отличие от лица, обращен к зрителю, позволяет сделать вывод о сдержанности, критической дистанции по отношению к окружающему миру. Отсутствие вертикальных складок над переносицей смягчает взгляд, не дает ему превратиться в пронизывающий.
294
Его сделанные, вероятно, по оптическому впечатлению пособия, объемом в двадцать страниц, выгравированные Понтием, подходили к явлениям довольно-таки поверхностно, в том числе и при анатомических изображениях. Можно предположить, что эти листы, следуя педагогической практике того времени, были предназначены в основном для копирования. К тому же сам мастер в своем мануфактурно-художественном производстве часто повторял позы и выражение лица своих моделей.
В 1728 году в Амстердаме вышла в свет книга под заглавием „Изображение душевных движений или средства для постижения их изображения". Автором ее был Шарль Лебрен (1619-1690 гг.), основатель Парижской академии и непререкаемый авторитет абсолютистской Франции в об-рис. 384, 385
лети искусства, первый художник короля Франции, канцлер и директор Королевской академии живописи и ваяния.
Хенри Тестелин (1616-1695), один из основателей Парижской академии и ее секретарь, в своих „Замечаниях превосходных художников нашего времени о живописи" (после 1648 г.) не смог написать ничего нового по сравнению с тем, что было известно уже Леонардо. Более того, стиль его изложения был поверхностным как в текстовой, так и иллстративной части. Вызывают улыбку его попытки физиологического объяснения экспрессий: то, что привело в движение душу, приводит в движение и тело; в зависимости от количества вселившихся в человека жизненных духов, мускулы или напрягаются, или расслабляются. Типичными для классового характера ис-рис. 385
кусства при абсолютизме являются его замечания относительно того, что знатные особы отличаются сознательными, серьезными действиями, в то время как чернь руководствуется своими эмоциями. А ангелы, символические фигуры неземной силы, свободны от страстей!
Теперь предоставим слово Иоахиму фон Зандрарту (1606-1688 гг.), автору „Немецкой академии благородных искусств архитектуры, ваяния и живописи..." 1675. По его мнению „лицо является как бы отражением внутренней сущности человека ... Таким образом, только тот, кто превосходит в этом искусстве других, по-праву может считаться большим мастером... Тех же, кто не может ничего сделать для этого, следует считать мазилами. Мимика должна приводить в движение сердца, как это делает оратор. Чем
295
возвышеннее и благороднее искусство или какая-либо вещь, тем более она годиться, чтобы взволновать нас". Этими словами из главы „Об аффектах или движениях души" Зандрарт характеризует большее, чем просто мимику. Они вскрывают для нас задачу, стоявшую перед искусством барокко, которое должно было, подобно оратору, привести зрителя в состояние душевного волнения. Это было время религиозной художественной агитации, которая в целях большего воздействия на аудиторию использовала впечатление от возвышенных взоров мучеников и святых или от залитых слезами глаз богоматери. Однако это было и время, когда творил один из величайших художников, живших когда-либо на свете, художник, полный непосредственности, свежести и жизненной силы, который широкой им

прессионистской кистью изображал беседующих и поющих, смеющихся и улыбающихся, курящих, пьющих и пьяных людей из круга нидерландской буржуазии. Это был Франс Гальс. Художники пост-импрессионизма объявили войну отжившим художественным формам, они проповедовали культ чистых форм, которые якобы сами по себе означали экспрессию. И здесь мы снова возвращаемся к Матиссу, с которого начали этот раздел. Мы знаем сегодня, что новое великое искусство также мало может возникнуть только из одних средств, как и из субъективистского эстетического своеобразия. Вместе с Брехтом мы говорим: „Собрать воедино красивые слова, это не искусство. Как может искусство тронуть людей, если оно само не тронуто судьбами людскими?" (72)
И подразумевая „святую игру с элементами эстетического характера", он сказал молодым художникам в 1920 году: „Я не скажу, что старые мастера плохо работали или не выполняли стоявшие перед ними задачи. Я просто полагаю, что вы должны стыдиться давать все новые ответы на старые вопросы вместо того, чтобы ставить новые вопросы". (73)
387
Ульрих Хахула, 1943
Портрет молодого рабочего (1972) Графит, 59,3 x 45 см
Дрезден, Государственный художественный фонд, кабинет медных гравюр
Несмотря на аксессуары, подробно характеризующие личность, боковой взгляд доминирует в картине. Постановка головы, сжатый рот и сведенные брови свидетельствуют о сдержанности и подчеркнутой уверенности в себе этого человека.
388
Армин Мюнх, 1930 В прицеле (1967)
Набросанные быстрой рукой черты лица, упрямо выдвинутый вперед подбородок, непоколебимое спокойствие глаз ввиду смертельной опасности понятны только в сочетании с вытянутыми вперед руками, сжимающими оборонительное оружие. Все вместе придает рисунку символический характер. Это не репортаж о войне.
296
7.4.
Объективные основы художественного изображения экспрессии
С помощью мимики и жестов человек может в определенной мере выразить происходящие у него в душе процессы. Это „выражение" однако не является предметом нашего анализа. Скорее мы думаем о том, что воспроизводимые явления выразительности могут составить объективную основу для создания художественной экспрессии. Они являются для художественного творчества внешним материалом, с помощью которого можно создать художественную экспрессию. Этот факт заранее предопределяет выбор необходимого материала, потому что мы считаем своей задачей выразить с помощью базирующихся на наглядности
художественных средств в их единстве, закономерности и необходимости индивидуальные внутренние черты модели. Что касается наглядности, то мы оцениваем ее как в интересах личности, так и в интересах изобразительного формального решения. Этим объясняется и то, почему здесь не излагается законченное учение об экспрессии в изображении человека. Об этом уже имеется специальная и весьма обширная литература. (74)
7.4.1.
Физиономические элементы как составная часть художественного изображения личности
В разделе 6.1. уже указывалось на то, что физическая организация головы объединяет в себе в концентрированной форме физиономические признаки всей фигуры и, тем самым, дает объективную основу для поисков художественного выражения. Поскольку эти признаки скорее относятся к типу физической конституции, а индивидуальные физиономические признаки отступают на второй план, в нашей книге следует сделать некоторые дополнения, потому

что наследственный тип не существует изолировано от своего окружения. Жизнь формирует на основе физиологически обусловлен-
297
кого „сырого материала" индивидуальное физиономическое своеобразие. Некоторые замечания Леонардо да Винчи в этой связи могут быть непосредственно отнесены к художественной практике.
Со времен Дарвина доказано, что мимика лица со временем оставляет неизгладимые следы, которые и определяют характер физиономии.
В историю живописи вошел портрет, известный под названием „Человек с гневным взглядом", одно из великих творений Альбрехта Дюрера. Не исключено, что это Ганс Имхоф. Определение „с гневным взглядом" не совсем верное, если мы подразумеваем под этим спонтанный порыв эмоций. Он трудно согласуется с характером картины. Мы должны объяснить вертикальную складку между бровями скорее как результат концентрированной рис. 391
и напряженной работы мыслей человека, который привык смотреть на мир взглядом критически настроенного наблюдателя. А может быть, в его физиономии отражается и холерический темперамент.
Прямой острый взгляд, которым художник окидывает свое окружение, является одновременно знаком его духовной чуткости и его интереса ко всему, что он видит. Вертикальные складки, которые бросаются нам в глаза в дюреровской картине, мы видим и в автопортрете Тициана (ок. 1477 или 1489/90-1576), написанном художником, несмотря на глубокую старость, с неувядаемой силой экспрессии. В автопортрете Петра Петровича Кончаловского (1876-1956) и у многих других художников мы наталкиваемся на признаки выразительности, свойственные людям со сходными реакци-рис. 390
ями и манерой поведения по отношению к своему окружению. Они особенно эффектно отражают личные качества портретируемого, поскольку их возникновение предполагает более сильное движение души, чем, например, при горизонтальных складках на лбу, которые образуются в результате простого поднятия бровей. В портрете же Ганса Имхофа видны следы мимических движений, поскольку брови сведены сильнее, чем на портрете Кончаловского, где вертикальная складка, образующаяся у основания носа, носит ярко выраженный физиономический характер. Следовательно, необходимо сделать определенное усилие, чтобы свести брови вместе (Леонард).
Что касается горизонтальной складки, которая образуется, например, уже при внимательном слушании и характерна тем, что она снимает затенен-
389
Хайнрих Фридрих Георг Люриг, 1968-1957
Ухмыляющийся старик
26 x 22 см
Лейпциг, Музей изобразительных искусств
Люди, подвергающиеся воздействию ветра и солнца, постоянно прищуривают глаза (у многих художников это стало профессиональной приметой), в результате чего появляются „гусиные лапки". Однако и черты характера, например, постоянная готовность к улыбке, участвуют в формировании физиономии.
298
ность глаз, то здесь с возрастом становится превалирующим другой фактор. В старости мышца, поднимающая веко, может потерять свой тонус, в следствие чего веко опускается на глаз у мешает ему. В порядке компенсации в дело вступает мышца лба, которая помогает поднять веко. Покорность судьбе, усталость от многих родов, боязливый взгляд, как бы обращенный уже в потусторонний мир, - вот что изобразил Дюрер в портрете своей матери незадолго до ее смерти. Это потрясающий документ сыновней любви и сострадания.
Горизонтальная складка на лбу „Профессора Августина Фореля" (портрет написан Оскаром Кокошкой, род. 1889 г.) вызвана, несомненно, до известной степени компенсационными потребностями в вышеописанном смысле. Однако одновременно высоко рис. 392, 370

поднятые по бокам брови и взгляд снизу вверх указывают на внимательность и наблюдательность, которые и в старости не ослабели. Из двух примеров мы узнаем, что и „гусиные лапки", радиальные морщины в уголках глаз, возникающие в результате контракции глазных круглых мышц, могут с течнием времени стать постоянными, как результат защитной функции век в непогоду или при ярком свете солнца, а иногда и как следствие мины веселости. Несмотря на несколько ускользающий взгляд старика, изображенного Георгом Лю-рингом (1868-1957), можно сказать, что образование морщинок около глаз не оставляет никаких сомнений в их физиономической постоянности. То же самое относится и к изображению старого крестьянина на двойном портрете Вильгельма Лейбля (1844-1900)
„Неравная пара". То обстоятельство, что Лейбль работал очень медленно, исключает мысль о случайности запечатленной в портрете ухмылки старческого рта. Это такое же свойство физиономии, как и задубленная ветром, стянутая в уголках глаз кожа лица. Только боковой взгляд может рассматриваться как непосредственное мимическое действие.
В „Ухмыляющемся старике" Люринга мы должны обратить внимание, прежде всего, на два физиономических феномена выразительности: грубые горизонтальные складки на лбу, как результат постоянной мимики, являются, очевидно, только частично компенсацией потерянного тонуса мышц, поднимающих веко. По крайней мере так же сильно влияла на появление этой складки свойственная персонажу внимательность и наблюдательность, рис.
389
390
П. П. Кончаловский, 1876-1956
Автопортрет (1923)
Карандаш на бумаге, 47 х 31,5 см
В автопортрете Кончаловского вертикальные складки на лбу не могут считаться признаком плохого настроения. Они выработались в результате постоянной необходимости для художника внимательно и критически всматриваться в жизнь.
299
ставшие привычкой. То же самое относится и к растянутому рту, который не может рассматриваться как результат мимических движений, ибо для этого складка от крыльев носа ко рту проходит слишком глубоко. По этому можно судить о постоянной готовности к увеселениям, как черте характера. О том, что мы правы в наших предположениях, свидетельствует закрытый, по всей вероятности, часто односторонне растянутый рот. Если же склонность к насмешливости не может быть все же постоянным состоянием, вызванным веселым настроением, то можно считать, что вышеназванные признаки свидетельствуют о недоверчивости характера.
Еще в процессе создания портрета „Кардинала-инквизитора Ниньо де Гевара" Эль Греко (1541-1614) изобразил недружелюбную мину, усиленную вы сокомерной застывшей позой, от которой он так и не отказался. Не только зоркий недобрый взгляд прищуренных глаз свидетельствует о человеконенавистнической надменности и внушает страх. Это весь физиономический склад фигуры, который часто связывается с нелюдимостью и необщительностью. Угрожающая вертикальная складка над переносицей является физиономическим образованием, потому что брови не имеют тенденции сходиться к переносице, образуя морщину. У этого человека сознание сузилось до одной мысли, требующей от него полного напряжения воли и концентрации. Складка на дбу соответствует этой затрате энергии; она соответствует также агрессивности характера, который привык провоцировать сопротивление и преодолевать его, он не способен смотреть на свое окруже-рис. 393
ние благожелательно. И потом еще рот, опущенные вниз края которого, вероятно, также относятся к общей физиономической картине. Надёжные сведения об этом могло бы дать поведение нижнего конца складки, идущей от крыла носа ко рту. Если бы она огибала опущенный угол рта крючком, то это

было бы свидетельством мимического выражения презрения. Если же нет, то тогда положение рта носит физиономический характер и содержит признаки недовольства, раздражительности и сознания ничтожности человеческого бытия. Инквизиции нужны были такие индивидуумы, способные выносить приговоры о сожжении на костре. Таких индивидуумов порождал политический и военный католицизм в годы антиреформации для того, чтобы душить с их помощью все движения свободного духа.
391
Альбрехт Дюрер, 1471-1528 Портрет неизвестного (Ганса Имхофа) (1524)
Масло на дереве. 25 x 18 см
Мадрид, Прадо
„Гневный взгляд" - таким, во всяком случае, он кажется на первый взгляд - изображенного на портрете образованного человека несовместим с такой высокой формой портретного искусства, в которой нет места для фиксирования мимолетных эмоций. Крепко сжатый рот и сведенные брови являются скорее физиономическими признаками критического и проницательного ума.
300
„Кардинала-инквизитора" Эль Греко разделяют от автопортрета Рембрандта не только непреодолимые различия человеческих качеств. Их разделяют и два политически противоположных мира: мир испанско-габсбургского абсолютизма, действовавшего в союзе с воинствующим католицизмом, и демократический мир нидерландской буржуазии. Рембрандт создал автопортрет в 1668 году, за год до своей кончины. С первого же взгляда нас завораживает золото живописи, огонь коричневых, желто-коричневых, желтых и киноварных тонов. Уже благодаря этому цветному аккорду душа зрителя приходит в движение. Она приходит в движение от того, что несломленный художник еще раз предстал перед ней, прощаясь с миром без раздражения, без вражды, без озлобленности, на что он в послед-рис. 419, 393
ние годы имел основания, годы, в которые он перенес тяжелые удары судьбы, поскольку за шесть лет до этого умерла Хендрикье Штоффельс, а, вероятно, в момент создания автопортрета скончался его горячо любимый сын Титус. Мы чувствуем также движение души старого художника за маской наигранной веселости, мы чувствуем вопрос, обращенный к зрителю, о том, какой мерой следует оценивать смысл прожитой жизни. Вопрос горит во взляде старого мастера, дрожит в неравномерно поднятых бровях.
Все это приводит нас в волнение, но не только это. Мы не можем не заметить, что за взглядом, которым Рембрандт обращается к нам с вершины своей мудрости и задает вопрос нам и себе, мы видим постаревшее лицо, на котором жизнь оставила свои следы, нас потря
сает и то, что в нем все еще ощутима неослабная воля к творчеству.
Для портретного искусства такого мастера, как Рембрандт, характерна особенность использования физиономического выражения для характеристики индивидуума и личности. Но это не единственная причина того, что картина производит на нас впечатление. Можно сказать словами Гегеля: „Что касается художественного произведения, то мы начинаем с того, что нам непосредственно представляется, и спрашиваем затем, в чем его содержание или значение. Это внешнее не относится к нам непосредственно, за ним мы воспринимаем внутреннюю сущность, значение, которое одушевляет внешнее проявление. Именно это делает художественное произведение значительным, а не все эти линии, закругления, поверхности, впадины,
392
Альбрехт Дюрер, 1471-1528
Портрет матери 1514
Уголь, 42,1 x 30,8 см
Западный Берлин, Государственный музей
В физиономии матери Дюрера судьба оставила свои следы. Горизонтальные складки на лбу - это не сиюминутная внимательность, а следствие

постоянного напряжения лобового мускула, помогающего приподнимать усталые веки.
20- 1233
301
302
углубления камня, все эти краски, тона, звучания слов или другой используемый материал. Оно должно излучать внутреннюю живость, чувство, душу и ум, все то, что мы называем содержанием художественного произведения". (76)
7.4.2.
Мимические элементы явлений выразительности
как составная часть художественного изображения личности
Если задачей изображения человека является характеристика личности, то, кроме индивидуальных особенностей тела, надо коснуться также того, как личность реагирует на свое окружение и живет в нем, а это становится понятным для нас через внешнее запечатление явлений выразительности. Художник может сделать из них важные выводы о сущности личности, изображенной на картине. Его наблюдения помогут ему распознавать важнейшие черты модели, причем именно распознавать, а не предполагать их. Мимические выражения глаз, лба, рта и прилегающих к ним участков лица мы не можем здесь проанализировать подробно. Мы можем привести лишь несколько примеров, чтобы подчеркнуть значение отдельных направлений анализа, представленных в этом разделе в тексте и изображениях. Общепринятая систематика, состоящая в привязке отдельных мимических зон к их психическим проявлениям или характерным чертам личности таит в себе опасность того, что отдельные моменты вырываются из общего контекста и рассматриваются изолировано. Однако она имеет для нас то преимущество, что мы можем более сознательно выявить выразительные движения и способности различных мимических зон.
Здесь приведены отдельные примеры наблюдений, связанных с мимической зоной глаза: изображение апостола Марка на эскизе Альбрехта Дюрера к
393
Эль Греко, 1541-1613
Кардинал-инквизитор Ниньо де Гевара Нью-Йорк, Метрополитен-музей
Вертикальная устрашающая складка над переносицей как результат постоянной энергичной деятельности, плотно сомкнутый рот как знак нетерпимого к возражениям характера, знак безрадостного, малословного существования, являются главными факторами, создающими зловещее выражение.
394
Ганс Гольбейн Младший, 1497-1543 Неизвестный бородатый мужчина в берете (ок. 1528)
Мел и перо на светлорозовой загрунтованной бумаге, 32,2 x 23,9 см
Западный Берлин, Государственный музей
Большая разница между твердым взглядом и лирической мечтательностью объясняется той невозмутимостью, с которой воспринимается вторжение другого. Черта характера, свойственная самоуверенным людям.
303

его последней большой работе, его художественному завещанию „Четыре апостола", характерно сверкающими, сверхестественно раскрытыми глазами. Вне всякого сомнения Дюрер изобразил в этой голове и в этом взгляде готовность к духовной борьбе. Здесь мы встречаемся не с раздумчивым погружением в библейское слово, а с бодрствующим живым сознанием, которое охватывает весь мир. Апперцептивный контакт с ним, с этим миром, мотивирован широким раскрытием век.
Зоркий, сознательный, целенаправленный взгляд дополняется легким раскрытием губ, которое можно истолковать как побочную реакцию; иными словами, возбуждение глаза воздействовало и на другой орган, который не

был непосредственно затронут, то есть на рот. Как агрессивное проявление
рис. 377
личности следует рассматривать резкий поворот головы и подчеркнутое внимание к какому-то предмету, переданное с помощью разных вариаций направления взгляда вплоть до легкого смещения зрачка в угол глаза.
В автопортрете автора взгляд выражает углубленное самосозерцание. Глаза рассматривают себя в упор. Рот сомкнут в спокойствии. А в рисунке 400
задумчиво открытый, зоркий взгляд меланхолического настроения теряет выражение остроты, а это свойственно состоянию самопогружения или моменту обдумывания цели; взгляд спокойно плывет по волнам житейского моря.
В „Портрете Ингрид Бьерсон" Олафа Гульбрансона (1873-1956) глаза прикрыты. Нет сомнения в том, что какие-то мысли волнуют молодую женщину.
Высокая степень внимания к рис. 375, 400
происходящему в душе подчеркивается напряженно поднятой бровью, но в то же время опущенные ресницы, как бы преграждают внутреннее общение с другим человеком. Внутренее сосредоточение и ограждение от внешнего мира не должны исключать друг друга. Возможно здесь проявляется сдержанность или гордость по отношению к окружающим. Психологическая ситуация в данном случае неоднозначна. Она может проясниться лишь на основе более точного знания жизненной ситуации. Таким образом, значение открытых или закрытых глаз в общем и целом трудно поддается расшифровке.
Стыдливость также характеризуется прикрытыми глазами, так человек старается скрыть свои чувства, вызванные щекотливой или неприятной жизненной ситуацией. Стыдливый человек рис. 376

избегает встречаться взглядом, опускает глаза, не фиксируя внимания ни на чем определенном, при этом губы складываются в притворную улыбку. Улыбку девушки на картине Вермера Дельфтского „У сводни" можно объяснить тем, что героиня в какой-то мере сознает бесчестность своей профессии, но кавалеры как люди ее не интересуют. Она получает деньги и только на них направлено ее внимание.
На первый взгляд прикрытые веками глаза в картине „Святая Анна" Леонардо да Винчи похожи на предыдущее изображение. Однако здесь нет никакого сомнения в том, что душевный настрой святой (она - мать Марии) совсем другой. В лице ее передано выражение грации и возвышенности, естественности и доброты. Взгляд обращен к маленькому Христу, лежащему на коленях у матери. Это объяс-рис. 364, 163
няет и направление взгляда вниз, в то время как лицо дано только в легком наклоне. Таким образом, между ней и событием существует тонкая внутренняя дистанция, поскольку внимание выражено лишь легким немеком. Нежная улыбка сопровождает любящий материнский взгляд.
До сих пор мы анализировали лишь мимику век. Каким образом проявляются мимические вариации направления взгляда, которые находят свое выражение в конвергенции, параллельности и дивергенции, в вертикальном или горизонатальном положении зрачков? Если оба зрачка придвинуты ближе к внутреннему углу глаз (конвергенция), то тогда направления обоих глаз перекрещиваются. Это случается тогда, когда взгляд направлен на один близко лежащий предмет. С окружающим миром су
ществует тесная умственная или волевая связь. Взгляд охватывает лишь узкий ортезок окружающего мира. Людовико Карраччи (1555-1619) в своем „Флейтисте" или Николас Мас (1632-1693) в своей „Швее" дают этому наглядные примеры.
Противоположность к конвергенции зрачков составляет дивергенция. Она и в своем душевном настрое является противоположностью к оптически направленному вниманию. В этом случае интерес модели не направлен на предметы внешнего мира. Взгляд уносится куда-то вдаль. „Отсутствующий взгляд" многих изображений стал почти символом готической фазы средневековья. Альбрехт Дюрер пользуется изображением этого взгляда в

своих замечательных работах: в юношеском автопортрете, находящемся в Эрлангене, портрете матери, сделанном раз-рис. 380
395
Микеланджело, 1475-1564 Голова пророка Иоиля
Фрагмент фрески на потолке Сикстинской капеллы (1508-1512)
Рим
Так же как Микеланджело старался в своих произведениях выразить внутренние чувства преувеличенными движениями тела, он придавал и лицу драматичнотрагическое выражение, в данном случае - внутреннее напряжение, о чем свидетельствует вертикальная складка между бровями и горизонтальная морщина лба. Психологическое проникновение во внутреннее состояние модели не является результатом теоретизирования, это - составная часть открытий и наблюдений культуры Ренессанса.
396
Рафаэль Санти, 1483-1520
Головы и руки апостолов Иоанна и Петра,
эскиз к Воскресению Христа (трансфигурация) Рисунок мелом
Оксфорд, Ашмолеан-музей
В этом большом известном рисунке, относящемся к последнему творению мастера, содержится квинтэссенция целей искусства Ренессанса - стремление проникнуть в глубины человеческой души, чтобы приковать внимание зрителя. Рафаэль добивается этого с помощью рассеянного света, который струится над головами, и прозрачной тени, а с другой стороны, - с помощью красноречивых жестов рук и головы. Иоанн (слева) как бы готовится что-то сказать, о чем свидетельствуют полураскрытые губы.
305
машистым углем, в гравюре на меди с изображением Меланхолии и в других. Та внутренняя напряженность, с которой Дюрер смотрит на свое отражение в зеркале, не направлена на определнный пункт своей внешности. Его взгляд как бы приходит издалека и встречается с собственным „я“, находящемся в смятенных чувствах. Оба следующих эскиза головы, сделанных Джованни Баттистой Тьеполо, с вертикальным движением зрачков вверх содержит тонкое психическое нюансирование. В обоих случаях основная поза выражает благоговение, которое было весьма характерно в произведениях стиля барокко. Оптическая связь с материальным миром приглушена. Взгляд не останавливается на нем и чувства свободно воспаряют ввысь. В одном рисунке жест поднятой к щеке руки, умеренно поднятое лицо, сжа-рис. 378, 392, 381, 382
тый под влиянием велевого усилия рот указывают на то, что впавший в экстатическое состояние еще не полностью освободился от связей с внешним миром, а в другом - связь с земным прервалась окончательно. Работа рук остается открытой, лицо следует за взглядом, лоб откинут назад, а рот немного заскрыт в соответствии с уменьшением напряжения воли. Дальнейшие модификации вертикального направления взгляда мы здесь разбирать не будем.
Боковой взгляд является одной из форм горизонтальной вариации взгляда, он связан с движениями головы. Или же голова в большей или меньшей мере отворачивается от наблюдателя, а глаза останавливаются на нем, или лицо поворачивается к наблюдателю, а взгляд скользит мимо него.
На портрете „Художник Отто Мюл
лер 11“ К. Е. Мюллера лицо модели обращено к зрителю не полностью. Поскольку в основном обращены к нему лишь глаза, это движение кажется сдержанным. Лицо и тело повернуты к зрителю только в полоборота. Основная поза портретируемого выражает автономную тенденцию, в данном случае уверенность в себе; незаконченный поворот к зрителю выражает лишь частичную, то есть не безусловную, а критическую готовность к вступлению в контакт.
Дружелюбный, даже чересчур дружелюбный поворот головы виден отчетливо в эскизе Якоба Йорданса (1593-1678).

Голова несколько вызывающе отклонена назад, лицо отвернуто от предполагаемого собеседника, глаза обращены к нему лишь в боковом повороте - все это позволяет высказать сомне-рис. 386
397
Герхард Маркс, 1889
Портрет девушки,
три четверти профиля с поворотом вправо (1934)
Карандаш на бумаге, 48,2 x 29,2 см Берлин, Национальная галерея
Набросок Маркса, который рисовал свою модель в различных ракурсах, показывает, насколько общее положение тела может выражать внутреннее движение.
Лирическая затаенность и углубленность в загадочный мир образов и мечтаний ведет к полной раскованности. Рука, которая легко и почти неосознанно касается подбородка, поддерживает склоняющуюся голову.
306
ние в искреннем стремлении к общению.
Здесь бросается в глаза игривость взгляда, непременное желание понравиться, „легкая эротичность'1 (Леонард), смешанная с озорством.
Среди вариаций движения глаз следует отметить спокойный, живой, определенный и рассеянный взгляды.
Спокойный взгляд чаще всего характерен для портрета. В какой-либо форме, в которой участвует и поворот головы, он обращен к зрителю. Если изображаемый настроен по отношению к собеседнику дружески, то поворот лица к нему полный. Отношение к зрителю ничем не омрачено. В картине Рембрандта „Саския с цветком" изображена его первая жена; ее рот улыбается мягко и нежно, губы раскрыты так, как будто хотят что-то сказать, спокойный, прямой взгляд допол-рис. 383
няется жестом протянутой руки, непосредственно связывающей изображение с наблюдателем; этот жест дружелюбия превращается здесь в символ доброго человеческого отношения.
Трудно поверить, что две такие впечатляющие и противоположные картины Леонардо да Винчи как „Битва при Ангьяри" и „Мона Лиза" возникли в один и тот же год. Какая палитра характеров и проникновения в них, какая характеристика сильнейших устрашающих аффектов в одном и какое грацозное величие в другом произведении!
Гордо выпрямившись, восседая как мадонна, слегка повернувшись в нашу сторону, она, эта несравненная женщина, обращается к нам; едва уловимый намек на улыбку и постановка головы исключают всякую фамильярность, улыбка, „оставляющая как бы рис. 363, 362, 354
открытыми все другие возможности выражения. Ее крайняя сдержанность придает лицу чрезвычайную грациозность и достоинство, духовное превосходство, которое исходит с настоятельной силой от облика Джоконды. Улыбка одухотворяет лицо, не раскрывая его тайны. Будучи выразительным, лицо не содержит ни отказа, ни требования, его выражение - своеобразная и неповторимая середина между близостью и отдаленностью, оно чудесным образом держит нас на расстоянии". (75)
Спокойный - не значит пустой взгляд. В Национальной галерее в Берлине хранятся шесть изображений одной и той же девушки, сделанные Герхардом Марксом. Шесть раз художник менял позицию, обходя вокруг девушки с задумчивыми затененными глазами, сидящей в лирической позе, чтобы вы-
398
К. А. Сомов, 1869-1939
Голова девушки (ок. 1910 г.) Карандаш на бумаге, 45 x 28 см
Отсутствующий взгляд проходит как бы сквозь зрителя. Он не обещает обмена мыслями, он вообще неуловимый из-за параллельного положения зрачков.
307
смотреть все новый ракурс для передачи их выражения.
Определенный взгляд выдерживает вторжение наблюдателя, не уходит в сторону, не отворачивается. Встреча со взглядом других обнажает

внутреннюю сущность, становится отражением нас самих. В этом взгляде есть сила, внутренняя уверенность, как например, в портрете, написанном Гансом Гольбейном Младшим (1497-1543), где неизвестный изображен холодным и надменным в соответствии с представлением о характере человека, принадлежащего к высшему сословию.

Ясно и определенно выражение линца пророка Иоиля кисти Микеланджело. Круговая мышца глаза отчетливо сужает веки в их внешней части, а напряжение мышц лба сводит кожу в горизонтальные складки и создает вертикальные в пространстве между бро-рис. 397, 394
вями. Все свидетельствует о внутренней мыслительной напряженности.

При изображении душевных и телесных болей на лбу возникает характерная картина: внутренние части бровей поднимаются и одновременно стягиваются к середние. Вертикальные и горизонтальные смещения кожи образуют Т-образаную комбинацию складок. Это „складки беды“, это складки страждущего, которые в нашем примере избороздили чело персанажа, изображенного на картине Карло Кри-велли (между 1430/40 и 1494 гг.).

Мимическая зона нижней части лица, в частности мимические варианты положения рта:

Сжатый рот (при таком положении губы втянуты, их пластический объем сужается) является характерным признаком внутренней сосредоточенности, замкнутости. Это отрицательное рис. 395
настроение отражено у Пабло Пикассо в „Челестине", произведении голубого периода, в котором художник выражает свое сочувствие страждущим и социально униженным.

Пассивно открытый рот указывает на душевную вялость, на потерю энергии. Вместе с полузакрытыми веками, взглядом, обращенным вовнутрь и отрешенным от мира, на лице читается отчаяние, отказ от активных действий, как это видно на графическом изображении Готфрида Баммеса (рис. 400). По иному следует воспринимать активно раскрытый рот, когда губы собираются что-то сообщить. На это имеются „красноречивые примеры" у Рафаэля (1483-1520) в его набросках голов и у Фрица Кремера в его „Зовущем". Неизвестный фламандский мастер оставил нам лист рисунков, в которых он запечатлел различные „мины рис. 399
399
Карло Кривелли, 1430/35-1495 Мученик

Для ограждающего физически или духовно характерно одно и то же мимическое выражение: брови поднимаются и стягиваются к переносице. Образуется Т-образная „складка страдания" - характерная морщина, передающая как физические, так и душевные боли.

ЗОЯ

вкуса", сопровождающиеся неопределенными „кисло-сладкими" движениями рта.

Характерным признаком плохого расположения духа являются опущенные уголки рта, причем сжатые губы могут выражать презрение или мрачную решимость, что часто бывает связано с изображением взгляда вбок.

Мимическая форма смеха со всеми его градациями и нюансами является выражением положительных эмоций, радости, потому что радостный человек воспринимает жизнь оптимистически (Лерш). Радующийся человек сдержан в проявлении своих чувств, до известной стапени он стоит над вещами, хотя они и приятны ему. Темперамент, а часто и жезненная философия являются причной тихого проявления радости, которая исходит изнутри личности.

Веселящийся человек, напротив, нерпе. 400, 401, 409
сдержан. Во все горло и со все усиливающейся моторикой он без удержу проявляет свое веселье, все равно, разделяют ли его другие или нет. Ему нужен круг слушателей, в то время как затаенно радующемуся он не нужен, хотя он и не пренебрегает им. Если правда, что Адриан ван Остаде (1610-1684) был учеником Франса Гальса, то это было не случайно. Оба мастерски изображали выражение бьющего через край веселья. Остаде доводит его до хохота, который сотрясает все тело.

„С друзьями" (Эрхард Гроссман, 1936) или в веселой „Тренировке" (Б. Хейзиг, 1925) выражения душевного состояния собственно не нуждаются ни в каких улыбках, ни в смущенных, ни в нарочитых. В обеих ситуациях можно быть самим собой в радостях или в заботах. Не надо рисоваться. Опыт дружбы
устраняет всякую напряженность. Радость и улыбки открыто исходят из центральной фигуры, заражая все общество. Изобразить это пластически и графически так выразительно - большая заслуга художника.
До сих пор в мимической форме улыбки подчеркивалась непринужденность. А как дело обстоит со смущенной улыбкой? В основе смущения лежит чувство вины или стыда, которое, прорываясь наружу, означает потерю уверенности в себе. Тьеполо в своем эскизе сделал правильное наблюдение, что нижнее веко глаза при этом слегка поднимается щекой и выгибается, образуя горизонтальные складки. Верхняя губа в середние несколько поднимается. Леонард предполагает, что в чистом виде смущение проявляется редко. Как правило оно сопровождается улыбкой, которая должна создать рис. 407, 404, 402
400
Готфрид Баммес, 1920
Разочарованность (1972)
Перо и тушь, 48 х 36 см
Разочарованность выражается особенно безвольно опущенным ртом, в то время как полузакрытые глаза обращены внутрь, они не выражают готовности справиться с трудностями.
401
Фриц Кремер, 1906
Зовущий
Из цикла „Бухенвальд" (1956) Литография, 40,2 х 29 см
Дрезден, Государственный художественный фонд
Изо рта не вырывается громкий крик. Кажется, что обветренные, потрескавшиеся губы произносят какие-то слова и имена. Лоб и глаза говорят о том, как важны для измученного человека эти слова предостережения.
309
видимость, что ее обладатель является хозяином положения.
Известно умение русских художников проникать в душу модели. И сегодня эта особенность является у них ведущей при изображении человека. Улыбка „Девушки" Федора Богородского (1895-1959) похожа на улыбку „Цыганки" Франса Гальса. Действительно ли у нее приподнятое настроение, как это она хочет показать? Улыбка у нее бойкая. Она бросает вызывающие взгляды, но рот лишь кажется веселым. В действительности же он не может скрыть скорбной складки. Немного найдется у Огюста Ренуара портретов, в которых он выразил бы с такой силой обаяние и красоту женщины в сочетании с умом и высокими душевными качествами, как в знаменитом портрете „Жанны Са-мари". Все формы переданы воздушно рис. 408
и мягко, за исключением больших темных глаз, смотрящих на зрителя свободно, открыто и вполне определенно, и красного рта, в котором затаилась улыбка, не желающая полностью выдать веселого настроения модели.
Для полной ясности надо еще раз подчеркнуть: приведенная подборка работ, не свободная от случайностей, свидетельствует о попытках художников с древних времен и до наших дней заставить говорить в своих творениях душу человека. В нескольких словах мы попытались выразить содержание феноменов выражения экспрессии, чтобы охарактеризовать их значение для передачи сущности личности или ее психического состояния. Все это нельзя путать с психологическим учением о выражениях лица.
Все приведенные произведения - при-рис. 403
меры моментального и спонтанного движения лица.
рис. 375-401

402
Бернхард Хейзиг, 1925
Тренировка летом 1972
Масло, 145 x 105 см
Лейпциг, Совет города
Раскрытому в улыбке рту соответствует бодрое настроение. Направление взгляда и движения спортсмена выражают радость, уверенность в успехе и надежду на победу.
310
7.5.
Ракурс как средство выражения психической экспрессии
Весь предшествующий анализ процесса создания портрета имел целью довести до сознания читателя, что мимические элементы явлений выразительности соответствуют внутреннему состоянию модели и призваны охарактеризовать личность, что мы стоим перед объективной данностью и что внутренняя сущность этого объективного субстрата может быть диагностирована. Мы располагаем средствами, благодаря которым можем при решении изобразительных задач глубже проникать в характер личности. На этом месте следует еще раз повторить: мы не хотели бы превратить анализ мимических явлений выразительности в исходный пункт или в рецепт для создания экспрессии. Мы не хотим гримас в портрете, не хотим заморозить какое-либо душевное состояние! Нам известно, каким неестественным может быть выражение лица, схваченное моментальным снимком.
Наши поиски направлены на то, чтобы узнать, как в богатстве экспрессивности найти душевную и художественную умеренность. И далее. Если мы придаем такое большое значение душевным явлениям выразительности в целях их изображения, то в каких случаях художники могут свободнее пользоваться ими?
На первый вопрос можно дать косвенный ответ с помощью специально подобранных изображений к вопросу синтеза итогов работы над портретом (раздел 6.6.) и мимических анализов предыдущих художественных произве-
403
Ф. С. Богородский, 1895-1959 Девушка (1972)
Смеющийся рот девушки и ее вызывающий взгляд подчеркивают намеренность кокетливой позы. Если художник следует лишь быстро сменяющим друг друга выражениям мимических феноменов, то он сужает внутреннюю сущность личности до одного случайного момента, в котором она ему представляется.
311
дений (раздел 7.4.1.), а также с помощью выбора формата картины (раздел 7.2.).
Уже в портретных изображениях самодеятельных художников речь шла не о простом суммировании правильно нарисованных карандашом и красками форм головы в их ансамбле, не о похожем складе лица, похожих глазах, о правильном изображении рта и носа. Речь шла об образе человека, который возникал при рисовании с натуры, о его воздействии на зрителя. Само собой разумеется, что шедевры достигали наивысшей степени душевной захваченное™ и художественной выразительности, т. е. другими словами, единства содержания и формы.
Обращенность портрета к зрителю, обмен взглядами, беседа с ним во многих случаях объяснялась тем, что на картинах была изображена одна отдельно взятая личность. Она изображалась во многих ракурсах.
Она стояла перед нами а анфас, в полном фронтальном повороте, с улыбкой, задумчиво опустив взгляд, внимательно и напряженно вслушиваясь, мечтая. Лицо и фигура, без всяких купюр, без всяких условностей, обращены к нам. По-другому мы встречаем взгляд, когда он, хоть и обращен к нам, но тело и голова повернуты к нам не полностью. Вследствие этого меняется и направление взгляда в зависимости от положения головы. Взгляд „с угла" содержит затаенность. Следует обратить внимание на то, какая высокая степень дифференцирования достигается выбором ракурса: полный поворот

головы с половиным поворотом остального тела, резкий поворот тела в профиль с частичным поворотом головы, фрон-рис. 400-409
тальный поворот тела со взглядом сверху, снизу в комбинации с различными поворотами. Во всех этих формах, с полной готовностью к прямому обмену взглядами или с частичной готовностью к этому, явления выразительности можно достигнуть и небольшими намеками, но и в этом случае мы отмечаем степень обращенности изображенной личности к наблюдателю и душевное состояние модели. Эти немногие описанные ракурсы позволяют уже сделать вывод, что поза модели не может быть результатом случайного выбора художника, она должна быть результатом его жизненного опыта. Логично предположить, что изобразительные возможности других ракурсов также имеют психическую основу. Какие чувства рождает портрет, на котором личность изображена в полном повороте к нам, но взгляд ее
404
Эрхард Гроссман, 1936
С друзьями (1970)
Рисунок пером, 71,5 x 89 см
Среди друзей можно быть тем, кем ты есть на самом деле, и это делает тебя счастливым. Ведь внимательное отношение людей придает тебе уверенность и создает хорошее настроение, которое выражается в радостной улыбке.
312
направлен не к зрителю, а к воображаемому собеседнику за рамкой картины? Разве мы не чувствуем себя обойденными вниманием? Зритель не существует для изображенного. Его внимание обращено на какую-то другую воображаемую личность. Мы становимся лишь свидетелями их диалога.
Еще меньше мы можем проникнуть в мысли модели, если она повернута к нам в профиль. Изображенный кажется нам изолированным, оставшимся наедине с самим собой и со своими мыслями, зритель для него не существует. Мы являемся как бы свидетелями его одиночества.
А что мы чувствуем, если изображение повернуто к нам спиной? На этот вопрос можно ответить однозначно, если знать, какая роль отведена в картине изображению со спины. Если она
вся состоит только из фигуры, повернутой к нам спиной, без описания окружающего мира (жилища, рабочего места, ландшафта), то ситуация становится полностью понятной. Изображенному нет дела до нас, мы ему безразличны. Однако ситуация сразу же меняется, если пространство картины заполнено, пусть даже намеками, атрибутами реальной действительности. Тогда фигура, повернутая к нам спиной, становится активной, она становится клапаном для восприятия ландшафта (см. „двойную рефлексию1' в картинах романтиков), вводит нас в ситуацию, в происшествие. Мы чувствуем себя находящимися внутри изображения.
На иллюстрациях разделов 6.6., 7.2. и 7.4.1. представлены, в большинстве случаев, отдельные личности. Их духовное содержание, их душевное со стояние понятны нам уже в силу того, что выбор ракурса и направление взгляда наблюдателя раскрывают их внутреннюю сущность. К этому внешнему весьма дифференцированно воспринимаемому основному факту присоединяются еще движения, которые отражаются на лице как порывы души. Взгляд бывает спокойный, дружелюбный, веселый, радостный, смущенный, невозмутимый, серьезный, мрачный, определенный, твердый, расплывчатый. Под взглядом мы понимаем здесь в более широком смысле совокупность мимических элементов явлений выразительности. Не обращая внимания на остальных, наблюдатель и наблюдаемый погружены во внутренний диалог, во время которого выражение лица, хотя и играет определенную роль, но формируется оно только умеренно. Страстные аффекты
405/406
Георг Брендлер, 1943
Портрет Михаэля (1972)
Графит, кисть, водорастворимые краски, 73 x 51,3 см
Дрезден, Государственный художественный фонд

Девушки (1973/74)
Смешанная техника, 95 x 72 см
Галле, Государственная галерея
Морицбург
Экономное и, в то же время, пластичное моделирование лица и широко рассыпанной копны волос, отделяющих фигуру от оживленного фона, подчеркивают центральное положение спокойно глядящих темных глаз. Портрет создан совокупностью всех средств формы, характерных для передачи теплой человечности.
Изобразительная логика покоится на проникновении всех примененных в картине форм благородной простотой и достойной признания деловитостью. Из этого вытекает и проработка глаз, взгляд которых скользит в мечтательной задумчивости мимо наблюдателя или же легко касается его. Приозведение черпает свое лирическое настроение из повседневных встреч.
313
радости, боли или гнева не заглушают этого диалога. Движения лица не сконцентрированы на какой-либо одной наивысшей точке движения души, которая исключает все остальные чувства, как это, например, имеет место у Леонардо да Винчи при изображении аффектов в эскизах к „Битве при Ангьяри", у Тьеполо при изображении юноши с поднятой головой или в мимических эскизах неизвестного фламандского мастера. Душевные переживания и их отображение в мимике лица должны в двусторонней беседе со зрителем носить более широкий характер. Интимный диалог между зрителем и портретом имеет открытый характер, но все же происходит в определенном направлении. Применение мимических средств выразительности весьма экономно. Между мимическими зонами существует рис. 354, 408, 409
определенное равновесие. Не каждая зона обязательно вмешивается в разговор, а только та, которая может сказать самое важное, точное и типичное. И даже „тон разговора", которым она проявляет себя, соответствует тем отношениям, которые установились между моделью и зрителем.
7.6.
Особое значение жанровых сцен для интеграции мимических явлений выразительности в художественном изображении экспрессии
Что произойдет, если пространство картины расширится, если одиночный портрет превратится в групповой? Если в картину будет допущена „общественность"? Если, в соответствии с широким потоком жизни, в картине возникнет целое богатство взаимоотношений и взаимосвязей?
И здесь мы подошли ко второму вопросу, поставленному в начале данного раздела. Имеются ли такие темы, когда необходимо использовать мимические явления выразительности в более сильной мере?
Этот момент наступает тогда, когда в картине присутствуют многие фигуры.
407
Адриан ван Остаде, 1610-1685
Смеющийся мужчина
Тростниковое перо с лавировкой,
69 x 74 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Смеющийся человек на картине Остаде предается своему хорошему настроению с повышенной моторикой, не взирая на то, разделяют ли окружающие его настроение или нет. Он целиком погружем в самого себя.
408
Джованни Баттиста Тьеполо, 1696-1770
Смущенно улыбающийся юноша
Сангина, белый мел на серо-голубом грунте, 29,3 x 20 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Смущенная улыбка здесь выдает недостаточную уверенность в себе, вызванную застенчивостью или чувством вины.
409

Неизвестный фламандский мастер Мимические эскизы
Сангина и уголь, 21,7 х 25,7 см
Веймар, Государственный художественный фонд
Неопределенные вкусовые ощущения приятного и неприятного - губы частично втянуты и частично выпячены -свидетельствуют о том, что наблюдаемый еще не разобрался, вкусно ему или нет.
314
не являющиеся только немыми статистами в безжизненно скомпанованном пространстве. Многофигурность композиции возникает тогда, когда общество и художник ставят перед картиной повышенные требования, требования, вытекающие из потребности вскрыть более глубокий пласт жизни, показать и выразить людей в их социальных связях, в их чувствах, мыслях и настроениях. То, чем они живут, пробуждает их на картине буквально к новой жизни, выражающейся красноречивостью их мин и жестов. Это - красноречивость готовности принять участие в жизни, мыслях и чувствах другого или же вступить с ним в спор. Бессловесное „рядом друг с другом" становится слышимым, ощутимым, понятным и многословным „вместе друг с другом", в котором чувствуется состязание общественного долга и ин дивидуальной позиции личностей. Становятся ощутимыми такие человеческие глубины и подъемы, побудительные причины и страсти, сила духа и ума, каких отдельная фигура и отдельный портрет никогда не могут достигнуть. Диапазон того, что художник и общество считают великим и значительным, необходимым, достоверным и важным, само собой разумеется, не беспределен. Многофигурные художественные композиции всегда свидетельствуют в какой-то степени о своем времени. Искусство, которое черпает свои сюжеты из будничной жизни и которое мы называем жанровым искусством, необходимо рассмотреть для того, чтобы в случае, если мы - далекие от желания набросать канву исторического развития искусства жанровой живописи - в после
дующем решимся показать, что именно в нем немая мина может превратиться в звучащий голос, в многозначительный жест.
Кто стремится создать картину разнообразия и красоты будничной жизни, найдет новые интерпретации содержания, новые художественные аспекты и избежит опасности впасть в лакированную, приукрашенную, слащавую идиллику и мелочность.
Большой диапазон возможностей этого жанра позволил создать картину нравов различных слоев общества. Впервые этот жанр появился, когда буржуазия получила в обществе определенное влияние, а первые шедевры вышли из-под кисти Питера Брейгеля, который создавал картины из жизни нидерландских крестьян. В них - причудливое смешение печального, трагического и комического, насмешки и
315
большой любви. Брейгель как неподкупный наблюдатель, следуя за жизнью и действиями крестьян, черпает в них монументальную силу своих персонажей, полных жажды жизни, несмотря на их бедность, выражающуюся и в танце, и во время пиршеств. У героев его картин массивное туловище, неловкие движения, они отпускают грубоватые шутки, простодушны, с юмором и хитринкой. Когда смотришь на эти изображения крестьян, то слышишь шум голосов, крики и визг женщин, топанье, чмоканье и болтовню. Мужчины и женщины, старые и молодые, глазеют с раскрытым ртом, подкрепляют скудную речь энергичными жестами крепких рук, толстые губы застывают в поцелуе. Изобилие повествовательных моментов и подсмотренных деталей усиливает потребность художника вы
сказаться и показать свое отношение к происходящему. В этих своих поздних композициях он демонстрирует свою близость к этим людям, а в „Крестьянской свадьбе'* или в „Крестьянском танце** он стоит с ними на одном уровне. Позиция стороннего наблюдателя, как в „Нидерландских послови-цах“, в „Детских играх** или „Споре между карнавалом и постом**, в последующих работах была им преодолена. Теперь он стоит в центре

происходящего, и эта близость к своим героям заставляет его подходить к каждому индивидуально и создавать типичные лица, заставляет его как бы открывать им рты, чтобы они сообщали о себе словами, песней или пьяным лепетом. Он не упускает ни одной детали, видит блеск глаз, заросший щетиной подбородок, тяжелый язык, огрубевшие на работе руки, пролитое пиво на досках
стола. Этим многообразием деталей и подробностей, своим взглядом на полную нужды жизнь своих героев и их редкие праздники, которые выглядят как упоение, как взрыв, как осознание своего права на человеческое существование, Брейгель свидетельствует о своем демократизме по отношению к явлениям общественной жизни своего времени.
Золотой век Нидерландов, начавшийся с освобождения северных провинций от испанского владычества в ходе буржуазной революции (1566-1609) и принесший свободу развитию наук и искусств, породил целую плеяду художников жанровой живописи и искусствоведов. Среди них - Адриан Брауэр (1605/06-1638), Адриан ван Остаде (1610-1684), Виллем ван де Вельде Старший (1611-1693), Габриэль Метсю (1629-1667), Николас Мас
410
Питер Брейгель Старший, между 1525/30-1569
Крестьянский танец, фрагмент (1568) Масло на дереве. 114 x 164 см
Вена, Художественно-исторический музей
Первая вершина жанровой живописи была достигнута фламандским мастером, который в поздний период своего творчества отказался от изображения картин, „кишащих персонажами**, и сконцентрировал свое внимание на сравнительно небольшом количестве активно
действующих фигур. Их внешность типизирована и индивидуализирована. При выполнении этой задачи художник пользовался удивительно широкой палитрой различных мимических нюансов в выражении лиц, чем вызывал у зрителя чисто человеческие симпатии к крестьянам.
316
(1634-1693), Хендрик Тербрюгген (1588-1667), Ян Стен (1635-1681), Герхард Терборх (1617-1681), Питер де Гох (1629-1684), Ян Вермер Дельфт-ский (1632-1675) и многие другие. Этот взрыв творческих сил во всех видах искусства, которые во многообразных формах выражали интересы, стремления, склонности и пожелания буржуазии, прошел через все сферы жизни общества, начиная с веселых героев Франса Гальса, трактирных сцен с пьющими и дерущимися завсегдатаями из низших слоев общества Адриана Брауэра и Адриана ван Остаде, благородных и серьезных портретов в интерьерах Терборха и Метсю, пиршеств с бобовым королем Яна Стена или Якоба Йорданса, фламандского ученика Рубенса, интимных сцен на тему продажной любви Дирка ван Барбурена, Геррита ван Хонтхор-рис. 411
ста, Хендрика Тербрюггена, Яна Вермера Дельфтского и кончая глубоко научными и серьезными эскизами по анатомии и „Ночным патрулем" Рембрандта.
Во всех этих творениях - по содержанию порой весьма ограниченных и временами не свободных от банальностей, которые нам сегодня мало что говорят, - видно нечто общее: сильное душевное участие во всем, что соответствовало вкусу, духовным и физическим потребностям могучей разбогатевшей буржуазии, участие во всем, что волновало людей этого класса. Их мимика передает самые разнообразные оттенки чувств: полученное письмо вызывает нежную улыбку, гнев выражается в аффектированных, энергичных движениях, похоть - через искаженную улыбку, опьянение - через расплывчатые, неопределенные рис. 364, 412, 420
взгляды, хитрость угадывается в сощуренных глазах, концентрированное внимание выражается складками на лбу и полуоткрытым ртом.
Во времена рококо этот жанр переродился в эстетизированное увлечение поверхностными явлениями жизни. В то время как Брейгель в своих картинах воспевал силу крестьян, рококо превратило сельскую жизнь в сцены забав знатного общества на лоне природы. Когда общественные противоречия,

особенно во Франции, в предве-рии революции стали все более и более обостряться, развитие жанровой живописи пошло на спад. Под влиянием новых потребностей, а именно критического отношения к явлениям общественной жизни, морализующие жанровые сцены превратились в обвинительные акты (Грец, Хогарт).
Эта тенденция ярко проявилась у Гойи
411
Адриан Брауэр, 1605/6-1638
Драка крестьян во время игры в карты
Дубовая доска, 26,5 x 34,5 см
Дрезден, Государственный художественный фонд
Художник часто бывал в трактирах, где встречался за столом с самыми низкими слоями общества. Там он познакомился с их грубыми нравами, с их аффектами в гневе, их мошенническими взглядами во время игр в карты, видел их пьяными, и
все это он правдиво передал в своих метких рисунках и небольших картинах.
21-1233
317
(1746-1828) в процессе изменения его творческого кредо. Во второй фазе своего творчества, глубоко связанной со стремлением к свободе родного испанского народа, он беспощадно бичевал „безделье дворян, жестокость феодального правосудия и злоупотребления религиозными чувствами со стороны клерикалов („Каприччос"). (77) Он с упоением изображал беспримерную динамику скоплений людских масс, которые он как бы кнутом гоняет по картине, внушая ужас.
Так, например, он изобразил празднование дня Святого Исидора, покровителя Мадрида, сопровождавшееся в то время веселыми походами за ворота города, черной вереницей людей, которая катится с демонически искаженными лицами через конвульсивно вздрагивающую черноту ночного ландшафта. Лица носят следы безумия,
следы опьянения, экстаза, страха, бешенства и глупости. Под впечатлением отвращения, печали и отчаяния выражение человеческого лица в позднем творчестве Гойи достигло наивысшей экспрессивной гиперболизации, вплоть до гримасы и фантастики. Испанец Пикассо позднее расчленил лицо плачущей женщины полностью, спутав на полотне отдельные искаженные его части.
Любовь к трудовому народу, уважение к его труду, связанные с демократическим и гуманистическим мировоззрением, дало жанровой живописи вторую жизнь. С этим вторым периодом расцвета жанра мы связываем имена целой плеяды художников, многие из которых родились в середине XIX века: Милле (1814-1975), Курбе (1819-1877), Домье (1808-1879), Ренуар (1841-1919), Дега (1834-1917), рис. 349
Мане (1832-1883), Тулуз-Лотрек (1864-1901), Ван-Гог (1853-1890), Менцель (1815-1905), Лейбль (1844-1900), Либерман (1847-1935), Кольвиц (1846-1945), Серов (1833-1882), Репин (1844-1930), Касаткин (1859-1930).
Огромные достижения Домье, особенно его сатирические и политические рисунки, направленные притив реставрации и буржуазной королевской власти, являются вершиной его мимических и физиономических наблюдений, которые переданы в его творениях с сердечным участием и юмором.
Курбе, чья мягкая, нежная кисть изображала события менее бурно, чей реализм прославлял спокойное, простое бытие людей, в своих изобразительных решениях не прибегал к крайностям мимических выражений. Он с
412
Якоб Йордане, 1593-1678
Бобовый король поднимает тост Масло
Брюссель, Музей
Йордане, ближе всех художников связанный с жизнью фламандского народа, создал целый ряд вариаций на тему празденства Дня трех королей. Во время

этого праздника существовал обычай класть в пирог боб, и тот, кому он доставался, провозглашался бобовым королем и руководил затем застольем. Этот праздник давал неисчерпаемые возможности показать обычаи и богатое кулинарное искусство буржуазной семьи. Во всех формах отражается тяга к наслаждениям. Мастерски удался блуждающий взгляд центральной фигуры - пьяного бобового короля.
318
величайшей правдивостью передавал уравновешенное внутреннее состояние моделей, потому что они для него были таким же реальным фактором изображения, как и все встречи с людьми, которые собирались в его ателье, как в фокусе его поисков правдивости.
Значение, которое импрессионисты придавали запечатлению сиюминутного состояния ландшафта, интерьера, натюрморта и людей под воздействием света, а также влияние эффекта фотографии привели к тому, что у Дега и Ренуара мимическая выразительность превратилась в естественный и логический элемент. Так, например, Дега (а позже Пикассо) точно воспроизвел стеклянный взгляд „Любителя абсента", искренний зевок уставшей гладильщицы (1884). А Ренуар в своей светлой радостной гамме летнего дня рис. 413
- „Завтрак гребцов" (1881) не побоялся изобразить своих друзей за оживленной беседой. Алине Шариго, сначала его натурщица, а потом жена, вытянула губы, готовясь ласково обратиться к собачке. Анжель, также одна из его натурщиц, приоткрыла рот для беседы с сидящим к нам спиной кораблестроителем Кайлеботом; им внимает перегнувшийся к ним молодой человек со взглядом, направленным вниз. Таким образом, красноречивые мины и жесты являются необходимым дополнительным средством к свету и цвету, которые помогают передать веселое настроение.
Репин и его окружение черпали сюжеты из жизни и истории русского народа, из своих демократических убеждений, заставивших их примкнуть к передвижникам и отразить в творчестве мысли о независимости нацио-рис. 415, 414
нального и исторического пути русского народа. Это потребовало глубокого психологического проникновения, жизненного реализма и дифференциации в изображении мимических движений. Вершиной мастерства типизации является картина Репина „Запорожцы пишут письмо турецкому султану" (1880/91 г.). Реакция казаков на унизительные требования турецкого султана передана через ступени веселого оживления: от тихой усмешки писаря, через подтрунивания, колкости, язвительности, непристойные грубые шутки, иронию насмешки, цинизм, вплоть до громкого смеха. И этот смех означает больше, чем просто хохот грубых, своенравных, неотесанных, смелых вояк. Он более похож на пламенный призыв противостоять насилию чужаков и осознать силу народную. В этом смысле содержание и
413
Гюстав Курбе, 1819-1877 Девушки на берегу Сены (1856)
Масло на холсте, 173 х 205 см Париж, Музей Малого дворца
В своем стремлении проникнуть в реальные явления жизни Курбе уделял большое внимание тонкой манере исполнения и цветовым нюансам. Чудесное изображение двух юных парижанок, спасающихся от жары под тенью дерева на берегу реки, - это нежная поэтическая сцена из повседневной жизни мещанства. Несмотря на множество живописных подробностей, вся картина находится под властью сонного взгляда девушки на переднем плане и ее расслабленно дышащего рта.
319
форма получили симвлическое значение.
Назревание нового подъема бытового жанра заметно и в наше время. Однако выбор сюжетов и их художественное воплощение опять-таки изменились. Повествовательный лирический момент под напором художников, мыслящих по-современному, в духе XX века, полностью исчез. В условиях капиталистического общественного строя жизнь таила и таит множество явных

противоречий, так что художники прогрессивных направлений не могли дать отвлечь себя от изображения реального общественного бытия разного рода историческими, сознательно старомодными, героизирующими, идеализирующими, эротизирующими, поэтизирующими сентиментальными направлениями искусства, развитие которых отмечено такими поблекшими рис. 421
уже именами как Роберт Хауг, Фриц Август Фон Каульбах, Эдуард Грюц-нер, Дефреггер, Ганс фон Бартельс, Артур Кампф, Хуго фон Хаберман, Отто Грайнер, Макс Клингер, Франц фон Ленбах, Эдуард фон Гебхард, Габриэль Россетти, Джон Эверт Миле, Г.Т.Уотс и многих других.
Напротив, начало „эпохи господства нового класса" (Ленин) после всемирно-исторической победы рабочего класса в Великой Октябрьской социалистической революции оказало большое влияние на сознание и творчество известных художников в разных странах. Для многих передовых деятелей искусства первой половины XX века, которые изображали повседневную жизнь, эта их работа не была простым списыванием с натуры, это было страстное выступление в защиту прогресса, вплоть до открытой защиты
интересов рабочего класса. При этом они искали и ищут притчеобразности и многозначности сюжетов (ранний Пикассо, Шагал, Кольвиц, Лингнер, Фужерон, Леже, Руо, Гуттузо, Ороско, Сикейрос).
Строительство и дальнейшее усовершенствование развитого социалистического общества с его необозримыми возможностями черпания богатств постоянно расширяющихся и качественно изменяющихся отношений между людьми ставят перед художником требование находить в повседневном труде характерные черты социалистической личности. Это можно лучше всего выразить, показав острые, конфликтные взаимоотношения, которые постоянно возникают и развиваются при общении людей и человеческих групп. Поэтому вполне естественно, если социалистический художник ис-
414
Огюст Ренуар, 1841-1919
Завтрак гребцов (1881)
Масло на холсте, 128 x 173 см
Вашингтон, Собрание Филиппа
Прекрасный солнечный день и оживленно беседующие люди - друзья и сотрудники мастера - образуют полное единство. Открытый для беседы рот или направленный на близкий предмет всгляд - это такие же составные части композиции, как и непринужденные позы лиц, изображенных с портретной точностью.
320
пытывает иногда чувство неудовлетворенности от выбора сюжета и применения описательных художественных форм, содержание которых не достаточно отвечает требованию времени. Жанр в социалистическом реализме, иногда называемый тематическим искусством, получает теперь новое истолкование и размах, потому что в его рамках основные вопросы человеческого бытия, диалог между обществом и индивидуумом, классовая борьба и солидарность, война и мир, дружба, общественные интересы - становятся главными „предметами" исканий.
Материал будней подвергается продуктивному критическому анализу. В нем заключена тщательная оценка и характеристика увиденных и понятых фрагментов жизни и общественных событий, требующих от художника активной партийности.
На этой почве многофигурное изображение как жанровая живопись переживает новый расцвет. Это относится и к мимическим явлениям выразительности как оживляющей силе художественной экспрессии. Конечно, степень реализации принимает различные формы интенсивности, которую надо рассматривать в зависимости от способа применения изобразительных средств и художественных форм. Декоративное или крупноформатное изображение менее требовательно к использованию мимических выражений, в то время как в иллюстративных, эпизодических изображениях они используются чаще. Здесь

не место углубляться в эти вопросы. Художественное наследие дает на этот вопрос различные ответы.
В изобразительном искусстве ГДР с начала пятидесятых годов, что было ис торически обусловлено, начинается усиленное развитие жанровых изображений в вышеописанном смысле. Хотя с переходом власти в руки рабочего класса в ГДР основное значение в изобразительном искусстве приобрела фигура человека, трудящегося, жанровые картины все еще имели характер поисков, случайных слепков с действительности (Магнус Целлер - „Ремонт машины" 1949 г., Герман Брузе -„Привет активистов" 1949 г., Ганс Грундиг - „Молодежная демонстрация II" 1951 г. и многие другие). Одновременно художники, как старшее так и молодое поколение, встали перед необходимостью отказаться от изображения человека в стиле натюрморта. Этот переворот мы чувствуем во многих произведениях Макса Линг-нера. В картине „Продавщицы винограда" он с помощью монументально
415
Эдгар Дега, 1834-1917 Гладильщицы (ок. 1884)
Масло на холсте, 82 х 76 см Париж, Лувр
Изобретение фотографии сделало возможным воспроизведение моментальных внезапно схваченных явлений и процессов жизни, что с восторгом было воспринято Дега и, без сомнения, повлияло на изображение им человека в живописи. До Дега было немыслимым изображать такое естественное, почти животное потягивание, так широко раскрытый в зевке рот, что виден в нем язык, такие закрытые от усталости глаза. Однако необходимо подчеркнуть, что жанровая живопись при таком сужении душевных выражений, несмотря на тонкое исполнение, впадает в тривиальность.
321
построенной художественной формы вывел обыденную сцену за рамки чисто „жанрового уличного происшествия1'. В ней показаны простые парижанки с их обаянием, простотой и типичностью. В „Поющих французских девушках" (1947 г.) веселая разноцветность, упругий бодрый шаг, крупноформатные декоративные девичьи профили сопровождаются жизнерадостной песней. „Домовой комитет мира" (1952 г.) Рудольфа Бергандера означает важный шаг вперед, потому что художественные приемы у него непосредственно связаны с различными психическими реакциями и, прежде всего, с положением корпуса и жестами. При этом внимание фиксируется на руке и губах агитатора, который старается подобрать нужные слова.
На том же уровне находится и „Разго
вор за столом" (1960 г.) Карла-Гейнца Якоба. Из семи рабочих разговаривают только двое, являющиеся главными фигурами. Центральная фигура, обращающаяся в шутливо-приветливом тоне к задумчивой фигуре, сидящей в профиль, представляет собой удачный синтез неяркой цветовой архитектуры, душевной живости, взволнованности и осанки. По всей вероятности в данном случае возможности изображения движений души использованы настолько, насколько это позволила строгая манера художественной формы. Язык формы в конечном счете диктует здесь, до какой степени можно доводить подвижность явлений выразительности лица как составной части художественного выражения.
Что под этим подразумевается - видно из графических изображений цикла „Исследовательский коллектив д-ра рис. 416
Мека" (1966/67 гг.) Армина Мюнха. Мимическая экспрессивность в сочетании с положением тела достигает здесь не только наивысшей степени психической, но и художественной выразительности. Размах и широта изображения, допустимые в графике, не вызывая у зрителя ощущения нарочитости и назойливости, объединяют в данном случае задумчивое одиночество изобретателя, коллективные размышления над кульманом, совместную научно-теоретическую предварительную работу, а также горячее обсуждение и полную напряженного ожидания проверку в ходе практического эксперимента. Графика может немногими штрихами охватить и естественно

передать все движения лица, в то время как живопись с ее цветными трансформациями, каждая из которых имеет далеко идущие по-рис. 417, 423
416
Макс Лингнер, 1888-1959
Поющие французские девушки (1947)
Темпера, 123 х 139 см
Берлин, Государственный музей
Выдающаяся заслуга Лингнера состоит, не в последнюю очередь, в том, что он поднял изображение маленьких радостей и скромных будней парижского пролетариата, его оптимизм и убежденность в важности своей общественной миссии до уровня красоты и
внутренней весомости. Профили девушек похожи и на профили греческих богинь, и на профили работниц у конвейера. Это скромное удовольствие - пение сочетается со сдержанным выражением лица.
322
следствия, должна сначала создать адекватную мобильность средств реализации, - вспомним, например, Вилли Зитте, - чтобы заговорить живым языком сгущенной экспрессии. Если это не удастся, то групповой портрет превратится в перечисление, разобщение и выписывание незначительных деталей. Ульрих Хахула в своей „Встрече молодежи11, собираясь показать индивидуальность лиц современных молодых людей, не учел другие изобразительные задачи, вызываемые необходимостью воплотить различные индивидуальные взаимосвязи, передать реакцию молодых людей друг на друга, чтобы решить проблему единства содержания и формы. Недостаточность дифференцирования делает однообразие слабо улыбающихся лиц при различном душевном состоянии собравшихся, да еще во время рис.418, 418а, б, в встречи молодежи, весьма неправдоподобным.
Такого рода недостатки объясняются исторически. В ГДР должен был произойти этап накопления жизненных впечатлений, чтобы жанровое искусство сумело развить новые формы, масштабы и горизонты. Они теснейшим образом связаны с вызреванием социалистического и коммунистического общества и с новыми отношениями между людьми, которые выкристаллизовываются все отчетливее. В этой связи необходимо еще раз повторить:
Простое отражение мимического явления выразительности еще не означает достижения художественной экспрессии. Физические приметы являются лишь сырьем. Снова и снова в ходе художественного процесса следует думать о том, каким образом можно перевести
психическое выражение в выражение формы, какой характер должен носить плодотворный момент душевного выражения, чтобы не дать ему ни утонуть в художественном языке формы, ни обособиться от него. Правил на этот счет, пожалуй, не имеется.
Если художник собирается положить в основу своей картины встречу молодых людей в певческом клубе, где они собрались, объединенные общей радостью, и если манера исполнения отвечает этому замыслу, находя единство оптических отношений отдельных форм друг к другу и к общему замыслу картины, тогда красочные формообразования будут передавать впечатление от музыки, опираясь на выражение лиц во время пения. Как и везде, здесь следует достичь равновесия между интерпретацией содержания и подчиненной ему формой. Зигфрид Бессер всту-рис. 422
417
Рудольф Бергандер, 1909-1970 Домовой комитет мира (1952) Масло на холсте, 130 х 170 см Дрезден, Государственный художественный фонд, Галерея новых мастеров
В этой картине фигурам, написанным композиционно и по сочетанию красок весьма просто, придана такая высокая степень выразительности, какой только можно добиться в жанровой живописи. Выдвинутые вперед губы как будто ищут подходящее слово. Глаза глядят спокойно
и вопросительно, жест руки около рта выражает недоверие. Откинутая назад голова свидетельствует о внимании и раздумье.

323
418
Армин Мюнх, 1930
Эскизы из цикла „Исследовательский коллектив д-ра Мека“ (1968)
Перо, 38 x 54 см
Мимика занятого умственным трудом передает только скупо драматизм внутреннего напряжения. Поднятая в раздумье бровь, сжатые губы, вертикальные складки между бровьями и наклоненная голова характеризуют погружение в размышления.
418а
Внимательная проверка проекта в научно-исследовательском коллективе происходит в полной тишине. Жесты рук подчеркивают полную сосредоточенность.
418б
В ходе коллективного обсуждения сталкиваются мнения. Необходимо убедить сомневающихся. В оживленной дискуссии раскрываются уста и сердца. Рука дополняет смысл слов.
418в
Во время спокойного наблюдения голова выдвинута вперед. Лица полны ожидания. Все головы - в отличие от поз во время жаркой дискуссии - направлены в одну точку, к модели корабля.
324
419
Рембрандт Гармене ван Рейн, 1606-1669
Автопортрет (около 1668)
Масло на холсте, 82 x 63 см
Кельн, Музей Вальрафа Рихартца
Под тяжелыми ударами судьбы в личном и социальном окружении улыбка постаревшего Рембрандта отражает несломленный дух; все глубже становился разрыв между вкусами буржуазных заказчиков и художественными представлениями мастера. Как и в
„Возвращении блудного сына," Рембрандт находит величие души во всеохватывающей доброте.
325
326
420
Рембрандт Гармене ван Рейн, 1606-1669 Урок анатомии д-ра Тулпа (1632)
Масло, 162 x 216 см Гаага, Мауритсхаус
Групповой портрет был написан для амстердамской гильдии хирургов, вероятно, по заказу д-ра Николаса Тулпа. Мастерство, которого достиг Рембрандт в этой картине, основывается на его умении передавать внутренние чувства своих моделей в чертах лица, в данном случае в передаче зоркого взгляда читающего лекцию, напряженной внимательности слушателей и вялого рта покойника.
421
И. Е. Репин, 1844-1930
Запорожские казаки пишут письмо турецкому султану (1880/81) Масло на холсте, 217 x 361 см Ленинград, Русский музей
Великий русский художник-демократ психологически тонко передал все градации веселого настроения казаков, получающих наслаждение от шуток и острот. Эта предельно точная характеристика смеющихся суровых воинов необходима для передачи их уверенности в силе своего народа и желания дать достойный ответ на позорные требования султана. Разряжающий смех вызывает симпатии зрителей к запорожцам.
327
422
Ульрих Хахула, 1943
Встреча молодежи (1971)
Смешанная техника, 190 x 142 см

Главная идея, объединяющая людей, повод для приподнятого настроения, радости и обмена мнениями должны стоять на переднем плане художественного замысла. В противном случае это будет только простое перечисление не связанных друг с другом впечатлений.
423
Карл-Хейнц Якоб, 1929 Разговор за столом (1960)
Масло, 140 х 160 см Карл-Маркс-Штадт, Городская художественная галерея
Здесь видно влияние Бергандера и Карла Хофера: лаконичность сюжета, сильное сокращение остаточной площади, сдержанный колорит, упрощение формы. Отход от типичного для буржуазного жанрового искусства описания окружения концентрирует взгляд зрителя на лицах, на которых открытый в шутливом замечании рот выражает больше, чем в рамках прежнего иллюстративного инвентаря картины.
328
пил на этот путь в картине „Певческий клуб" (1971 г.) и во многих, хотя и не во всех, лицах он стремится проработать выражение, склад лица, положение головы, осанку и одежду как декоративно звучащие формы.
Мы избегаем мимического „грохота", но и духовного „вакуума" в картине. В „Партийной дускуссии" Вилли Нейберта (1962 г.) прослеживается основная мысль тематической картины в стиле социалистического реализма уже довольно определенно. Он не предпринимает попытки „перерисовать" какие-то личности во время каких-то дебатов, не составляет инвентарную опись людей в определенной ситуации, которые под влиянием своих настроений вступили в спор, а художник издалека, „со своей колокольни" терпеливо „списывает" их. Здесь вовсе не дана картина определенного настро
ения. Художник отказывается от всего иллюстративного, литературного. Это наше, опирающееся сперва на отраца-тельное, определение вполне пригодно для выяснения положительных сторон. Поскольку даже из того, чего художник не хотел изобразить в картине, можно вывести, что владело его кистью. Люди хотят у него выяснить истину в пользу общественного прогресса. Этим объясняется ограниченность данных об окружении, устранение реквизита, который бы снижал степень концентрации внимания на основной теме, этим объясняется и отказ от передачи атмосферы комнаты. Пространство дано лишь намеками, в форме отдельных деталей, которые ограничивают круг дискутирующих сзади и связывают их друг с другом в строгую горизонтально-вертикальную систему. Это создает четкоразличимые рис. 424
направления, подчеркивающие столкновение мнений. При аскетическом отказе от излишеств все, что попадает в поле зрения наблюдателя должно приобретать больший вес, то есть все внимание обращено на людей, выступающих с аргументами и контраргументами. От этого выраженные лаконично мины и жесты становятся более значительными: напряженный, наморщенный лоб, открытый рот, вопрошающий взгляд, рука, лежащая на документах и аргументах, напряженная поза, когда человек, кажется, готов в любую минуту вскочить.
На основе такого ограничения, устранения всего случайного, отказа от локализации возникает новая атмосфера, вытекающая из ситуации. Она типична и для тысяч других дискуссий, в ходе которых достигается определен-рис. 425
22-1233
329
ная политическая цель - в споре рождается истина.
В отличие от жанровых изображений прошлого, взгляд на будущее человеческое бытие означает для нас реальный художественный сюжет. Социалистическое общество не выдумывает заманчивых несбыточных картин будущего, оно разрабатывает его из уверенного знания закономерностей развития человеческого общества.
Эта уверенность пронизывает работу Зузанны Кандт-Хорн. Она предсказывает то, что непременно случится. Земля станет местом человеческого счастья, на ней найдется место для каждого народа, для каждой расы, и каждый

человек сможет творчески развивать свои способности на благо всего человечества. Эти идеалы находят свое отражение в личности Пикассо и Мартина Лютера Кинга, Вик
тора Хары и Фиделя Кастро, Джексона и Макебы, Неруды и Амстронга, в фигурах женщин и снова женщин, чья телесность должна восприниматься как естественные плодородные недра. В таком символе солидарной совместной жизни, которую художница выбрала для будущего общественного строя, фундаменты которого мы строим, не может быть никакой неясности, почему Кандт-Хорн доводит форму до крайнего выражения могучего изобилия и общности. Характерно то, что эта художественная экспрессия выдерживается в едином стиле и тогда, когда индивидуализация служит характеристикой конкретной личности. Тем самым художница оживляет основные пункты исторической реальности, охватывающей звучные имена и ее саму среди безымянных.

Наше общество дает искусству импульсы для изображения нового человека в его развитии, богатом конфликтами, в его величии и достоинстве. На этом образе человека, сформировавшемся в боях рабочего класса в прошлом, настоящем и будущем, художники оттачивают свое мастерство.

Ничто при этом не падает нам с неба. Только честный и тяжелый труд, самовоспитание, многообразные знания, получение образования, соответствующего уровню нашего времени, постоянная учеба, глубокое изучение наиболее ценных мыслей и опыта искусства социалистического реализма, гуманистического культурного наследия и реалистического мирового искусства, а также его критическое усвоение являются основой того искусства, которое открывает путь к взаимопониманию, рис. 426

424
Зигфрид Бессер, 1941 Певческий клуб (1971)
Масло, 130 x 200 см
Художник создал сцену совместного занятия музыкой с помощью „мелодичного" сочетания декоративных благозвучных форм и красок. Кроме того, он сумел включить и выражения лиц в единый язык художественной формы.

425
Вилли Нойберт, 1920
Партийная дискуссия (1962) Масло, 150 x 240 см
Наблюдаемое почти во всех жанровых картинах социалистического реализма ограничение окружения только важнейшими ориентировочными реквизитами, отказ от передачи обстановки помещения или реального освещения придает изображенным на картине личностям особое значение.

Немногие скупо выраженные мимические явления приобретают тем самым больший вес и передают глубже отношения между людьми.

Это означает для педагогов и учащихся необходимость распознания всех возможностей для изображения натуры, чтобы полностью исчерпать художественную форму, полностью вникнуть в логику изображаемого, и на основании ее законов создать гармоничное произведение.

Непременное единство содержания и формы означает упорный труд над тем и другим, тщательную перепроверку возможных вариаций и исчерпывающее использование формы в эскизах и набросках, постоянную тренировку и творческую неудовлетворенность. Желание и умение каждый день начинать все сначала является для художника по призванию единственной дорогой к мастерству.

Список литературы

1. Курт Хагер. О вопросах политики СЕПГ в области культуры, 6-й пленум ЦК СЕПГ, 6-7 июля 1972 г. Изд-во „Диц-Ферлаг“, Берлин, стр. 47.
2. В. И. Ленин. Набросок резолюции о пролетарской культуре. ПСС, т. 41, стр. 462.
3. См.: Курт Хагер. О вопросах политики СЕПГ в области культуры. См. выше, стр. 38.

4. Там же, стр. 48
5. Там же, стр. 35
6. Коллектив авторов. К теории социалистического реализма. Изд-во „Диц-Ферлаг“, Берлин, 1974, стр. 842.
7. Моисей Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд-во „Диц-Ферлаг“, Берлин, 1969 г., стр. 40.
8. Там же, стр. 61
9. Леонардо да Винчи. Дневники и заметки. Изд-во „Пауль Лист Ферлаг“, Лейпциг, 1953,
стр. 708.
10. Альбрехт Дюрер. Литературное наследие. Изд-во „Унион Ферлаг", Берлин, 1965, стр. 195/196.
11. Там же
12. Ганс Вольфганг Мюллер, во Всемирная история искусств Кнаура, т. 1. Изд-во „Дрёмер Кнаур Ферлаг", Мюнхен: Цюрих, 1964, стр. 75
13. Леонардо да Винчи, Дневники и записки. Там же, стр. 696
14. Там же, стр. 703
15. Леонардо да Винчи, Трактат о живописи, изд-во „Юлиус Берд". Берлин, 1919, стр. 55
16. Леонардо да Винчи. Дневники и записки, там же, стр. 63
17. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи, там же, стр. 47
18. Альбрехт Дюрер. Литературное наследие, там же, стр. 182/184
19. Джованни Паоло Ломацци; Трактат о живописи 1584 г., цитируется по Роберту Н. Вольфу и Роланду Миллену, в „Рождение нового времени", Баден-Баден/ Галле, 1968 г., стр. 10
20. Адольф Хильдебрандт, Проблема формы в изобразительном искусстве, изд-во „И. Х. Эд. Гейц и Мюндель", Страсбург, 1913,
стр. 37
21. Там же, стр. 81/82
22. Там же, стр. 82
23. Там же, стр. 82
24. Генрих фон Клейст, Собрание сочинений, изд-во „Темпельферлаг", Лейпциг, т4, стр. 400/405
25. Гёте В. Собрание сочинений в 12 томах, том 11-й: Статьи об искусстве и литературе, изд-во
„Ауфбау-Ферлаг“, Берлин-Веймар, 1956, стр. 109
26. Там же, стр. 112
27. Рудольф Арнхейм, Искусство и видение, изд-во „Вальтер де Грейтер Ферлаг", Западный Берлин, 1969 г., стр. 75
28. Там же, стр. 75
29. Людвиг Р. Хайденрейх, Леонардо, изд-во „Рембрандт-Ферлаг", Берлин, 1943 г., стр. 183
30. Леонардо да Винчи, Дневники и записки, там же, стр. 673
31. Там же, стр. 702
32. Альбрехт Дюрер, Литературное наследие, там же, стр. 183/186
33. Генрих Вёльфлин, Искусство Альбрехта Дюрера, изд-во Брукман-Ферлаг“ Вена/Мюнхен, 1943, стр. 355
34. Герберт Хуттер, Рисунки, изд-во „Шроль-Ферлаг“ Вена-Мюнхен, 1966 г., стр. 40
35. Вальтер Хесс, Документы для понимания современной живописи, изд-во „Ровольт Ташенбух Ферлаг“, Райнбек под Гамбургом 1956, стр. 18
36. Пауль Фердинанд Шмидт, История современной живописи, изд-во „Кольхаммер-Ферлаг", Шту гтгарт, 1961, стр. 100
37. Вальтер Хесс, Документы для понимания современной живописи, там же, стр. 49/50
38. Рудольф Арнхейм, Искусство и видение, там же, стр. 81/82
39. Антонио Родригес, Человек в пламени, изд-во „ФЕБ Ферлаг дер Кунст“ Дрезден, 1967,
стр. 188/189

40. Рудольф Арнхейм, Искусство и видение, там же, стр. 84
41. Там же, стр. 87/88
42. Там же, стр. 189
43. Генри Мур, Статьи и скульптуры, изд-во „Фишер Бюхерай", Франкфурт на Майне, 1959,
стр. 55
44. Моисей Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, там же, стр. 319
45. Вальтер Хесс, Документы для понимания современной живописи, там же, стр. 41
46. Там же, стр. 46
47. Там же, стр. 42
48. Там же
49. Адольф Хильдебрандт, Проблема формы в изобразительном искусстве, там же, стр. 2/3
50. См.: Категории материалистической диалектики, изд-во „Диц-Ферлаг“, Берлин, 1958, стр. 322
51. Там же, стр. 348
52. С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, изд-во „Фольк унд Внесен", Берлин, 1968, стр. 411
53. Там же, стр. 417
54. Там же, стр. 417
55. Вальтер Холичер, Человек в свете науки, изд-во „Глобус", Вена, 1969 г., стр. 180
56. Ульрих Кугирт, От буржуазного портрета до социалистического журнал „Бульденде Кунст", 9/68, стр. 498
57. Эжен Делакруа, цитируется по Рене Хью, Искусство и душа, изд-во „Дрёмерше Ферлагсанштальт Т. Кнаур" Мюнхен/Цюрих, 1962 г.,
стр. 123
58. Моисей Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Там же, стр. 48
59. Вильгельм Ветцольд, Искусство портрета, изд-во „Фердинанд Хирт унд Зёне", Лейпциг, 1908,
стр. 173/174
60. Вальтер Хесс, Документы для понимания современной живописи, т. 19, там же, стр. 39
61. Герберт Шмидт-Вальтер, Эрнст Фехтер, Руководство по ведению методического дневника в „Пособии для заочников, специальность - художественная практика", пособие Педагогического института Дрездена и Эрфурта, 1965 г., стр. 15
62. Там же, стр. 15
63. С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, там же, стр. 600
64. Там же, стр. 106
65. Леонардо да Винчи, Трактат о живописи, Йена, 1925 г., стр. 4/5
66. Там же, стр. 119
67. Там же, стр. 166
68. Там же, стр. 167
69. Там же, стр. 171
70. Макс Зауэрландт, Микеланджело, изд-во „Карл Роберт Лангевихе Ферлаг", Кёнигштайн им Таунус и Лейпциг, 1922 г., стр. 14
71. См.: Готфрид Баммес, Рисунок обнаженной натуры, изд-во „Зееман Ферлаг", Лейпциг, 1970, 2-е издание, 1974 г., стр. 106
72. Б. Брехт, Статьи о литературе и искусстве, изд-во „Ауфбау Ферлаг", Берлин, 1966 г., т. 1, стр. 307
73. Там же
74. См.: Карл Леонард, Изображение человека, изд-во „Йоганн Амброзиус Барт Ферлаг" Лейпциг, 1968 г. и Готтфрид Баммес, „Обнаженная натура", Дрезден, 1-е издание, 1969 г., стр. 355
75. Людвиг Х. Хайденрейх, Леонардо, там же, стр. 86/87

76. Георг Вильгельм Фридрих Гегель, Лекции об эстетике, т. 5
77. Словарь по искусству, изд-во ФЕБ Зееман Ферлаг, Лейпциг 1971 г., т. 12, стр. 118

Предметный указатель
Автопортрет 239, 269
Акварель 242
Акценты 52, 57, 62, 102, 220, 221, 233
Архитектоника тела 16, 90, 158
Аффект 265, 287, 289, 307, 314
Барокко 92, 93, 143, 148, 213, 271, 294, Боковое освещение 112, 158
Вдохновение 238
Взгляд 298, 299, 304, 306, 307, 308, 309
- прямой, определенный 308
- боковой, 299, 306, 309
- зоркий, сознательный 304
- отсутствующий 305
Внимательность 299, 300, 304, 305
- внутренняя 304
- оптическая 305
Воздушность 61, 104, 105, 190
Воздушная перспектива 187
Воображение 231
Восприятие 98, 151, 182, 219, 231
- эстетическое 265
- художественное 53, 214
- визуальное 53, 55, 56, 166, 214
Впечатление 68, 116, 118, 120
Выражение 68, 78, 105, 118, 124, 172, 249, 266, 284, 287, 288, 291, 309
- прямое 97, 228
- функциональное 78
- художественное 98, 215, 225, 228, 290, 321, 323, 329
- мимическое 220, 228, 265
- физическое 206, 216, 222, 223, 224, 225, 228, 239
- психическое 323
Выражение движения 100, 105
- мотивы 97
- ритм 95
Выразительность 68, 124
Выразительные движения 97,104, 267,288
- шаг, рабочие движения 111, 124
Гармония 12, 50, 51, 272
Глаз 222, 228, 331
- движения 307
- закрытый 304, 305
- мимическая зона 304
- постановка 306
- прикрытый 304, 305, 309
Глубина 191
- ступени 191
- точки 56, 60
Глубинный слой 189
Голова 206, 208, 215, 230, 239, 269
- гротесковые г. 211,232,291
- изображение 206, 207
- модель 223
- повороты 304
- положение тела и 313
- постановка 307

- пропорции 210
- пропорции головы и лица 225
Горизонт 64, 184, 192
- уровень 173, 285
Горизонтальная проекция 212, 220 Групповой портрет 15
Движения 67, 77, 78, 87, 89, 91, 92, 94, 95, 106, 108, 142, 272
- естественные 96
- механические 87, 89
- пространственные 149, 191
- элементарные 100
Движения выразительности 291
Диалектика 287
Динамика 78, 111
Дифференцирование 55, 149, 150, 323
- графической структуры 195 Драпировка 167
Душевный склад 239
Египетский метод 139
Египтяне 138
Единство 50, 53, 54, 137
- визуальное 153, 187
- поверхности и пространства 192
- содержания и формы 12, 20, 331
Жесты 243, 250, 263, 264, 265, 266, 276, 285, 319
Живопись 86, 87, 242, 265, 286
- акварель 242
- алла прима 265
- ласировка 265
- масло 242
- салонная 286
- трактат о 291, 292
Закономерности 102, 170
Замысел 113, 115, 119, 120
- реализация 114, 214
Знания 15, 16, 102, 158
- статики 107
Зоны глубины 235
Зоны мимические 303, 314
Зрачки 305, 306
- вертикальное положение 305, 306
- горизонтальное положение 305
- дивергенция 305
- конвергенция 305
Идеал 13, 20, 24, 45, 49, 249
Изображение 117, 119, 120, 138, 140, 151, 225, 229, 231, 233, 243, 245
- многофигурное 114, 321
- содержание 194, 198
- функциональное 166
- телесно-пространственное 138, 140, 151
- художественное 19
Изображение Венер 45
Иконография, византийская 209
Иконы, русские 208
Импрессионизм 143, 184
Индивидуализация 243, 250, 330
Индивидуальность 244, 250, 285
Индивидуум 224, 244, 301
Инструментовка, графическая 166
Искажение 231
- перспективное 150

Искусство
- византийское 208
- готическое 290
- Древнего Египта 86
- реалистическое 172
- социалистического реализма 10, 12, 13, 19, 20, 172
- социалистической современности 285
Каменный век 86
Канон 47, 52
Карикатура 232
Классика
- ранняя 87
- высшая 87
- греческая 46, 124
Классицизм 94
Композиция 193, 194, 265, 266
Конституция 297
Контрапост 99, 100, 124
Контрапостная фигура 101
Контрапостные пары 62, 104
Контрасты
- светлое-темное 194
Контур 61, 182, 195
Контурная фигура 181
Красота 43, 44, 45, 50, 205, 211, 265, 271, 272, 370, 331
- абсолютная 43, 44
- представления о 44
Кубизм 138, 143
Кубисты 143
Культурное наследие 331
Линейная перспектива 132
Линия 287
- статическая 59, 60
Лицевая часть черепа 217, 220
Лицо 19, 218, 224, 243, 265
- выражение 97, 207, 264, 266, 271, 289, 294, 323
- индивидуальность 205, 226
- мускулатура 288, 292
- пропорции 206
- физиономия 206, 218, 235, 298
Личность 19, 200, 208, 243, 244, 264, 270, 272, 301, 303, 310, 311, 331
- выбор 244
- изображение 264, 303
- социалистическая 321
- становление 241
Лоб
- наморщенный 330
- горизонтальные складки лба 298
Маньеризм 92, 186, 213, 294
Мастерство 331
- художественное 68
Мимика 265, 286, 288, 289, 295, 296
Многообразие 240
Многофигурность 315
Моделирование 140, 149, 153, 159, 220
- пластичности 144, 149
- тела 140, 149
Модель 15, 51, 52, 55, 56, 58, 111, 239, 244, 250, 264, 297, 303, 308, 319

Модернизм 286
Модуль 46
Моторика 309
Мышцы, мимические 218, 220
Наблюдательность 196
Наблюдение 96, 196, 218
Навыки 15, 16, 64, 98, 102, 104, 105, 107, 111, 158, 194, 231, 240
Наследие
- гуманистическое и революционное 20
- художественное 13
Настенная живопись 140
- греко-римская 140
- Древнего Египта 86
- в Тебане 86
Натюрморт 15
Нога 101
- нагруженная 99, 100
- несущая меньшую нагрузку 101
Нонфинито 119
Нос 220,222
- длина 217
- форма 220
Обобщение 250
Обобщенность 20, 232
Образовательные и воспитательные факторы 19, 227
Одежда 167, 169, 170, 329
- этюды со. 169
Одухотворенность 214
Объемы 160, 287
Окружающее пространство 192, 195
Пантомимика 288, 289
Парадность 270, 271, 285, 321
Параллельные разрезы 189
Передний план 194
333
Переживание 44, 113, 119, 245
- художественное
Переходы, безграничные 195, 230, 237
Перспектива 183, 184, 197
Пластика 140
Пластическое выражение 118 Пластичность 139, 141, 153, 172, 234 Познания
224
- научные 15
-художественные 15,20,218
Портрет 14, 15, 16, 89, 181, 214, 231, 238, 239, 242, 243, 245, 263, 265,
267, 268, 269, 271, 289, 298, 303, 310, 311, 312
Портрет головы 214, 231, 238, 242, 265, 267, 268, 271, 298, 311
- поясной 267, 269, 272
- полнофигурный 270, 271, 272
Признак 232, 287
- конституционный 217
- физиономический 297
Пропорции 9, 43, 44, 45, 51, 98, 107, 148, 160, 287
- анализ 217
- закономерности 68
- золотого сечения 209
- и объемность 207
- как художественные средства изображения 68
- модели 57

- метод измерения 47
- определение 55,217
- повторение и закрепление знаний о 98
- смещение 228
- учение о 43, 44, 48, 49, 55, 142, 207, 212,213
Пропорциональность 54, 55, 167
- фигур 47, 48, 52, 54, 60, 91 Пространственность 223, 225
Пространство 140, 156, 173, 181, 182, 183,
184, 185, 188, 190, 194, 196, 197
- глубины 139
- носитель 66
- нулевой пункт отсчета 195
- изменение уровней 187
- моделирование 188
- организация 191, 194, 287
- пространственные включения 156
- пространственный объем 192
- реализация 194
- создание 190
- шаги в пространстве 183, 235
Равновесие 67, 97
Размеры
- дифференциация 64, 104
- основной 46
Ракурс 146, 148, 311, 312, 313
Реализм 172, 185, 290
- социалистический 11, 172, 272, 321, 329, 331
Реальность, объективная 152
Ренессанс 47, 89, 91, 207, 213, 271, 289, 290, 294
- представления о красоте 183 Рисование
- зодческое, строящее 154, 220
- одежды 169
Рококо 317
Романтизм 94
Романское время 203
Роспись ваз 139
Рот 220, 222, 228, 306, 308, 330, 331
- активно открытый 308
- закрытый 300, 306
- мимические варианты 308
- пассивно открытый 308
- сжатый 308
- с опущенными уголками 300, 309
Самоконтроль 58, 102
Самосозерцание 304
Свет 106, 140, 141, 149
- и тень 149, 184, 185, 191, 237
Связь, функциональная 107
- визуальная 153
Сидячие положения 97, 107
Сила воображения 112, 114, 132, 231, 237
Симметрия
- двухсторонняя 138, 146, 233
- скрытая 59
Синтез 120, 238, 240, 241
Синхронный метод 47, 209
Система знаний и умений 15
Скелет 54, 91, 233
- формы 52

Смех 292, 309
- мимические формы 309
Содержание 19, 60, 206, 215, 303
- биологическое 218
- взаимосвязь с формой 236
- диалектика 268
- единство содержания и формы 20, 172, 312
- и форма 11, 196, 319
- осуществление 68
Способности 15, 16, 114, 158, 241
Средневековье 9, 47, 268, 208, 306 Средства 287, 297
- воздействия 287
- изобразительные 321
- самоконтроля 170
- художественные 297
Средства реализации изображения 98,
153, 214, 236
Статика 77, 78
Стояние 77
- с нагрузкой 99
Структура, графическая 182
Структурная единица 223
Стыдливость 304
Субъект 44
Суммарный метод 46
Сущность 114,224,232
Сфумато 141
Схема трех окружностей 208, 209
Телесность 67, 106, 112, 137, 138, 140, 144, 146, 149, 150, 154, 156,
160, 166, 167, 172, 173, 197, 207, 221, 223, 225, 229
Телесность и пространство 212
Тело 140, 142, 144, 188, 194
- заключение в кубические формы 142,
154, 211
- моделирование 187
- ось симметрии 51, 56, 66
- симметрия 54, 58
- стереометрическое 142
- членение 46
Тело-пространство 91, 112, 138, 154
- моделирование 194
- проблематика 67
- ритм 105
- связи 236
- синтез 106
Типизация 243, 250, 257, 316
Типы 42, 50, 51, 222, 228, 232
- физиономические 42
Точка зрения 173, 189, 192, 193
- выбор 148
- луч 139
- угол 148
Трехкруговая схема 208, 209
Трехмерность 78, 137, 150
Укорачивание, сокращение 138, 139, 140, 144, 146, 148, 150, 151, 152
- пространственное 184
Улыбка 289, 305, 307, 309
Уплотнение 120, 214, 215, 237, 250
Уровень четкости

- освещенности 187, 195
- перепады 234
- размеров 187, 197
- цвета 187
Ухо 223
Фантазия 241
Фигура
- ебъектная 66, 226, 243
- основная 66, 226, 243
- стоящая 99
- функциональное содержание 96
- члененная 99, 100, 101
Фовизм 286
Форма 19, 55, 94, 106, 158, 196, 230, 240, 286, 287, 331
- архитектурная 166, 219
- взаимосвязи 160
- вспомогательная и промежуточная 16,
55, 58, 60, 154
- выражение 329
- геометрическая 62
- диалектика 196
- движение 16, 60, 218
- дифференциация 57
- конструктивная 142, 143, 154
- свойство 60
- связь с движением 111
- совершенство 225
- содержание 219
- стабилизация 62
- элементы 287
Формат 193, 267
- величина 104, 215
- определение 226, 267
Фрагмент 250
- выбор 268, 270
Функциональность 52, 55, 107, 192 Функциональные этюды 102, 105, 112,
166, 194
- свободные 102
Функция 67, 78, 87, 90, 91, 93, 94, 95, 96,
97, 124, 166, 218, 287
- выражение 94, 95
- закономерности 97
- как художественное средство 94
- ритм 87
Характеристика 307, 310
Христианство, раннее 207
Художественная правда 68, 95, 137, 184
Художественная форма 118
Цвет, цветность 239, 263, 287
Центр тяжести 90, 99, 100, 101
- смещения 77, 99, 184
Центральная перспектива 140, 183
Частичные формы 220, 221, 226, 236, 244
Череп 217
- архитектура 219, 220, 233
- модель 220
- формы 219
Черепная коробка 220
Чувство 15,96,118,196,186

- кинестетическое 189
- формы и пространства 16
Экспрессивность 166
Экспрессия 136, 186, 224, 225, 245, 267, 286, 296, 298, 307
- косвенная 219
- художественная 323, 330
Элементы, мимические 303
Эмоции 114, 288
Этюд 116, 120, 193
Эффект, эстетический 44
334
Именной указатель
Августин, Аврелий 208
/Альберти, Леон Баттиста 43, 48, 183 Альтман, Натан 256
Бальден, Тео 72, 73
Баммес, Готфрид 308, 39, 42, 43, 52, 59, 74. 75. 77. 82. 83. 84, 96, 97, 135. 144. 145, 146. 147. 148, 150, 151, 164, 165. 171. 172, 174, 175, 184. 185, 186, 187, 200, 201, 218, 219, 220, 255. 258, 281, 287, 309
Барбурен, Дирк ван 317
Барлах, Эрнст 168
Бергандер, Рудольф 322, 323
Бессер, Зигфрид 329
Вехам, Ганс Зебальд 212
Бинген, Хильдегард фон 208
Богородский, Федор 310, 311
Бондзин, Герхард 125
Брак, Жорж 143
Брендлер. Георг 313
Брауэр, Адриан 317
Брейгель Старший, Питер 167, 316
Брич Густав 141
Бронзино, Агноло 93
Брузе, Герман 321
Буше, Франсуа 213, 12
Ван-Гог, Винсент 318, 132
Ван-Дейк, Антонис 143, 213, 142, 216
Ван-Эйк, Ян 269, 264, 273
Васильковский, В. С. 134
Ватто, Антуан 213
Вельде Старший, Вилем ван де 316
Вельфлин 142
Веккио, Пальма 10
Вермер Дельфтский, Ян 266, 305, 317, 277
Ветцель, Кристоф 35
Ветцольд, Вильгельм 270
Гадди, Тадео 209, 208
Гегель, Георг В. Ф. 264, 301
Гейн Старший, Якоб де 213, 209
Гере 92, 299, 295
Гете, Йоганн Вольфганг 124, 210
Гломп, Петер 22
Гоген, Поль 185
Гойа, Франсиско 318
Гольбейн Младший, Ганс 142 , 271, 272, 303
Гох, Питер де 317
Гохстретенс, Самуэль 93
Гоффман, Ойген 76, 85
Греко, Эль 93, 213, 263, 300, 302
Гроссман, Эрхард 309, 30, 261, 312

Грундиг, Ганс 321
Гульбрансон, Олаф 304, 287
Гуттузо, Ренато 320, 133
Дарвин, Чарльз 298
Дега, Эдгар 184, 318, 319, 321
Делакруа, Эжен 263
Джамболонья 93
Джорджоне 78
Джотто, Бандоне ди 89
Домье, Оноре 318
Дюрер, Альбрехт 48, 50, 90, 141, 168, 183,
210, 211, 223, 269, 271, 294, 298, 299, 304,
306, 44. 50. 90. 140, 212, 213, 274, 288,
289, 300, 301
Жилинский, Дмитрий 272, 280
Зайтц, Густав 49, 144, 49, 143
Зандрартс, Иоахим 93, 295
Зитте, Вилли 96, 267, 323, 37, 127, 178
Йордане, Якоб 306, 168, 293, 318
Каган, Мойсей 20, 44, 45, 49, 264
Камбиазо, Лука 93, 142, 141
Кандт-Хорн, Сусанне 330, 174
Карраччи, Лодовико 305, 291
Касаткин 318
Квернер, Курт 269, 21. 23. 28, 29
Квесной, Ду, называемый Иль
Фьяминго 56
Кеттнер, Герхард 81, 176, 199, 202, 259
Кляйст, Гейнрих фон 100
Кокошка, Оскар 283, 299
Кольбе, Георг 152, 182, 153
Кольвиц, Кете 269, 318, 320, 20. 257
Коцдивис 292
Кончаловский, Петр П. 298, 299
Корбузье, Ле 48, 49
Кремер, Фриц 308, 309
Кривелли, Карло 308, 308
Лаутензак, Гейнрих 91, 92
Лахнит, Вильгельм 129
Лебедев В. В. 131
Лебедева С. П. 80
Лебрен, Шарль 295
Леже, Фернан 320
Лейбль, Вильгельм 299, 318
Ленин В. И. 320
Леонард 298, 309
Леонардо да Винчи 50, 89, 93, 140, 150,
183, 186, 187, 210, 211, 222, 223, 245, 249,
291, 295, 298, 305, 307, 48. 89. 138, 210,
211, 252, 266, 267, 275. 290
Лересс, Жерар де 93, 294
Либерман, Макс 318
Лингнер, Макс 285, 320, 321, 284. 322
Линднер, Рихард 79
Ломаццо, Джованни Раоло 92
Люринг, Георг 288
Лисипп 277, 289
Мас, Николас 305
Мазаччо 89, 183, 88

Малявин Ф. А. 169
Мане, Эдуард 318
Манцу, Джакомо 173, 176
Маре, Ганс фон 94, 78
Маркс, Герхард 182, 307, 57, 306
Матисс, Анри 94, 95, 182, 185, 186, 196,
197, 286, 287, 296, 18, 95. 183, 198
Матхойер, Вольфганг 34
Менцель, Адольф 318
Метсю, Габриэль 317
Метцкес, Гаральд 33
Микеланджело, Буонаротти 43, 92, 148,
150, 153, 183, 292, 308, 139. 149, 154. 255,
268, 269, 304
Миле, Жан 318, 133
Модильяни, Амадео 78, 73
Мор, Арно 41
Мур Генри 188, 212
Мухина, Вера 130
Мыльников А. А. 68, 203
Мюллер, Г. К. 40
Мюллер, К. Э. 306, 24. 295
Мюллер, Рихард 146
Мюнх, Арним 322, 297, 324
Нойберт, Вилли 285, 329, 25. 126. 285,
331
Оннекур, Виллар 87, 47, 205
Ороско, Хозе Клементе 320
Остаде, Адриан фон 309, 314
Пантормо, Якопе
Пармиджанино 93
Перуцци, Бальдасаре 292, 270
Пикассо, Пабло 143, 186, 198, 308, 318, 319, 320, 72. 136, 262, 284
Полайло, Антонио дель 90
Поликлет 47, 49, 87, 207, 46
Полно, Витрувий 207
П рейслер, Йоханн Даниэль 92
Преллер Старший, Фридрих 153, 152
Рафаэль, Санти 168, 308
Рембрандт, Гармене ван Рейн 141, 213 215, 249, 263, 301, 307, 317, 182,
217. 253. 276, 324, 325
Ренуар, Огюст 271, 310, 318, 319, 320, 278
Репин, Илья 318, 319, 326
Ретель, Альфред 170
Рихтер, Ганс Тео 168, 175, 204, 260
Роден, Огюст 79
Родригес, А. 172
Рубенс, Питер Пауль 143, 153, 213, 294, 17. 215, 293
Рудигкейт, Франк 780
Рудольф, Вильгельм 54, 55
Рунге, Филипп 94, 75
Руо 320
Сезанн, Поль 143, 184, 282
Серов, Валентин 318
Сикейрос, Альфаро 172, 320, /87 Синьорелли Лука 90, 153, 91
Слефогт, Макс 272, 279
Сомов К. А. 307
Сотадес из Феспиаи 263
Стен, Ян 317

Терборх, Герхард 317
Тербрюгген, Хендрик 317
Тестелин, Хенри 93, 294, 294
Тинторетто, Якопе 183, 213
Тырса Н. А. 148, 149
Тициан, Тициано Вичеллио 270, 298, 271
Тьеполо, Джованни Баттиста 306, 309, 292, 314
Тулуз-Лотрек 318
Тюбке, Вернер 96, 267, 30, 128, 177
Фиорентино, Россо 93
Флемминг, Петра 38
Франке, Бернхард 26
Франческа, Пьеро делла 183
Фужерон, Андре 320
Фюсли, Иоганн Генрих 93, 94
Хагер, Курт 243
Хальс, Франс 296
Хахула, Ульрих 296, 328
Хеллер, Берт 36
Хейзиг, Бернхард 309, 179, 310
Хонтхорст, Геррит ван 317
Хьюгстретенс, Самюэль 93
Хюкштедт, Эберхард 27
335
Шагал, Марк 320, 69
Шадов, Готфрид 213, 294, 14
Шайбе, Рихард 58
Шен, Эрхард 142
Штельцман, Фолькер 285, 32, 286
Шультхайс, Арндт 261
Шульце-Кнабе, Эфа 269, 257
Цандер, Хейнц 31 Цевио, Штефано да 8 Целлер, Магнус 321 Цуккари. Таддео 93
Энгр 198, 13
Якоб, Карл-Хейнц 322, 328
Источники иллюстраций
Алпатов: Анри Матисс. Изд-во „ФЕБ Ферлаг дер Кунст", Дрезден, 1973 г.; илл.235
Алпатов: История искусств. Т. 1, изд-во „ФЕБ Ферлаг дер Кунст", Дрезден; илл.263
Академия искусств ГДР: рис. 78, 342 Архив из-ва Фольк унд Внесен: илл. 3, 19, 24, 36, 151, 152, 372, 419, 420, 425 Байер, Веймар: Илл. 6, 274, 281, 282 Государственный музей, Берлин, кабинет медных гравюр и собрание рисунков: илл. 8, 9, 55, 99, 183, 216, 377, 397 Бухгольд, Фрайталь: Илл. 64, 101, 115, 138, 140, 142, 145, 146, 147, 171, 172, 173, 190, 192, 207, 208, 217, 275, 276, 277, 280, 281, 288, 290, 294, 305 „Бильденде Кунст": илл. 28/157.
Брюгель: Картины. Издание Фрица Гросмана, Центральная библиотека искусств, Дрезден: илл. 410.
Данц, Галле: Илл. 32, 406, 418. Дегенхард: Европейские рисунки, Центральная библиотека искусств Дрезден; илл. 340
Немецкая фототека, Дрезден: Илл. 10, 14, 15, 18, 20, 23, 30, 31, 39, 42, 43, 92, 149, 150, 153, 226, 230, 231, 232, 257, 262, 346, 350, 352, 354, 356, 359, 373, 374, 386, 401, 402, 411, 417 Доман: Староголландская живопись ХУ века от Ван-Эйка до Боша, изд-во „ФЕБ Э. А. Зееман Бух- унд Кунстферлаг", Лейпциг, 1964 г.: илл. 360 Дюрер: Дрезденская книга набросков, 1513 г. Саксонская земельная библиотека, Дрезден: илл. 38, 46, 165, 269 Финкштайн: Молодой Пикассо, изд-во „ФЕБ Ферлаг дер Кунст", Дрезден 1970 г.: илл. 74

Фишер, Росток: илл. 426 Альбертина, Вена: илл. 2 Фото-Адрион, Циновиц: илл. 224 Гарбе, Берлин: илл. 229, 421 Хельд, Веймар: илл. 53, 182 Изд-во „Хеншельферлаг", Берлин: илл. 22, 367
Музей герцога Антона-Ульриха, Брауншвейг: илл. 4
Китте, Герлиц: илл. 26
Кольбе, Берлин: илл. 72, 73, 91, 96, 100, 156, 158, 161, 349, 388, 412
Государственный художественный фонд, Веймар: илл. 213, 407, 408, 409, 415
Пересе: Основное руководство по искусству рисования. 1705: илл. 98
Лаутензак: Указания по правильному применению циркуля... 1564 г., илл. 97
Леонардо. Юбилейное издание „Др. Лютке-Ферлаг": илл. 267, 268 Леповинн: Рисунки великих мастеров, Микеланджело. Берлин. Илл. 184, 339 Лувр, Париж: илл. 337
Музей Малого дворца, Париж: илл. 413 Музей Прадо, Мадрид: илл. 391 Музей изобразительных искусств, Лейпциг: илл. 25, 29, 347, 376, 389
Национальная галерея, Берлин: илл. 371, 461
Рейнгольд, Лейпциг: илл. 11, 26, 27, 35, 166, 363, 364, 366
Шмидт, Лейпциг: илл. 33 Шульце-Кнабе, Наследие: илл. 343 Зайтц, Пережитое, записанное и скомпанованное. Изд-во „ФЕБ Ферлаг дер Кунст", Дрезден, 1958 г.: илл. 45, 168, 169
Зоммерфельд-Цибарт, Берлин: илл. 424 Государственная галерея, Штуттгарт: илл. 12, 75
Государственный художественный фонд, Дрезден: илл. 1, 17, 54, 80, 89, 93, 94, 95, 212, 214, 234, 272, 338, 348, 383, 384, 387, 405
Государственный художественный фонд, Кассель: илл. 358
Государственный музей, Шверин: илл. 345
Городская художественная галерея, Мангейм: илл. 369, 370
Государственный художественный фонд, Карл-Маркс-Штадт: илл. 423
Штойерляйн, Дрезден: илл. 260, 422 Теория изобразительного искусства, Нюрнберг, 1956 г.: илл. 271
Ульманн: Учение о пропорциях. Изд-во „ФЕБ Ферлаг дер Кунст" Дрезден, 1961 г.: илл. 42, 44
Ульманн: Весна, лето, осень и зима. Изд-во „Эдицион", Лейпциг, 1975 г.: илл. 162 Изд-во „ФЕБ Э. А. Зееманн Бух унд Кунстферлаг", Лейпциг: илл. 361, 362, 393
Изд-во „Ферлаг дер Кунст", Дрезден: илл.233
Изд-во „Г. Гроте": илл. 266. 357. 394, 399 Ветцольд: Дюрер и его время. Кенигсберг: илл. 378, 392
Музей Вальрафа Рихартца, Кельн: илл. 13, 365
Мир искусства - Репуар. Изд-во „Хеншельферлаг", Берлин, 1973 г.; илл. 414
Венцель, Франкфурт на Одере: илл. 21 Цорн, Дрезден: илл. 5, 34, 40, 56, 71, 76, 77, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 160, 163, 164, 177, 180, 181, 220, 222, 225, 236, 237, 244, 258, 259, 265, 270, 336, 344, 353, 368, 375, 379, 395, 396, 400
Автор представил:
1) Рисунки, сделанные в ходе педагогической деятельности;
2) Работы самодеятельных художников;
3) Илл. 7, 70, 81, 82, 83, 154, 155, 159, 167, 178, 215, 228, 256, 261, 264, 273, 341, 351, 380, 385, 390, 398, 403